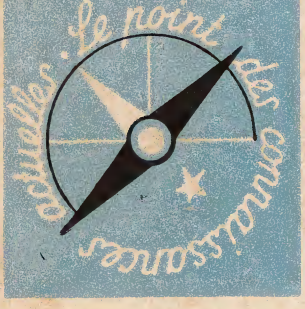
Que sais-je ?

LE CHANT CHORAL

PAR FÉLIX RAUGEL



PRESSES UNIVERSITAIRES
DE FRANCE

Que sais-je ?

Catalogue général

1. Les étapes de la biologie.
2. De l'atome à l'étoile.
3. Les certitudes du hasard.
4. Histoire de l'Afrique.
5. Comment se défend l'organisme.
6. Le peuple des abeilles.
7. Histoire de l'électricité.
8. Le système nerveux.
9. Les grandes religions.
10. La Corporation.
11. Le cancer.
12. Les vitamines.
13. L'astronomie sans télescope.
14. L'éducation nouvelle.
15. La tuberculose.
16. La terre et son histoire.
17. Les premières civilisations de la Méditerranée.
18. Histoire de l'architecture.
19. L'exploitation rationnelle des abeilles.
20. La vie créatrice de roches.
21. Les ultrasons.
22. L'alimentation humaine.
23. La terre, source de richesses.
24. Les rêves.
25. Histoire de l'Asie.
26. Le mobilier français.
27. La nouvelle organisation professionnelle.
28. La peinture moderne.
29. Automates et automatisme.
30. La télévision.
31. Les étapes de la médecine.
32. L'économie humaine.
33. Radium et radioactivité.
34. Histoire de Paris.
35. Les étapes de la chimie.
36. Histoire de la propriété.
37. La relativité.
38. Histoire des Etats-Unis.
39. Les hormones.
40. Histoire de la musique.
41. Radionavigation et radioguidage.
42. Les étapes des mathématiques.
43. Histoire de la navigation.
44. La monnaie et le change.
45. Les arts du feu.
46. Les matières plastiques.
47. Les grandes philosophies.
48. La lumière.
49. Le roman français depuis 1900.
50. La sexualité.
51. Les migrations des animaux.
52. La folie.
53. Les microbes.
54. Les étapes de l'archéologie.
55. Histoire du commerce.
56. La défense de nos cultures.
57. L'exploitation du hasard.
58. Le péril vénérien.
59. L'équipement électrique de la France.
60. La guerre des matières premières.
61. La toxicologie.
62. L'agriculture coloniale.
63. Technique du sport.
64. Les radiations et la vie.
65. Les étapes de la géographie.
66. Histoire de la peinture.
67. Etude physique de la terre.
68. L'embryologie.
69. La formation de la France au moyen âge.
70. Les rayons X.
71. L'éducation des enfants difficiles.
72. La vie dans les mers.
73. Les expéditions polaires.
74. Histoire de la sculpture.
75. Histoire de l'Océanie.
76. Les assurances.
77. Les arts d'Extrême-Orient.
78. La croissance.
79. Origine des plantes cultivées.
80. La lutte pour les denrées vitales.
81. Histoire du cinéma.
82. La littérature symboliste.
83. Les insectes et l'homme.
84. Le papier et les dérivés de la cellulose.
85. La littérature de la Renaissance.
86. Les chemins de fer.
87. Le tabac.
88. Histoire de la vitesse.
89. La météorologie.
90. Le coton.
91. Les probabilités et la vie.
92. Les océans.
93. Les produits de remplacement.
94. La chimie du cerveau.
95. La littérature du siècle classique.
96. Les étapes de la métallurgie.
97. La mesure du temps.
98. La vision.
99. La T. S. F.
100. Les ports maritimes.
101. La littérature allemande.
102. L'adolescence.
103. Le blé.
104. Les colloïdes.
105. Les grands travaux.
106. La genèse de l'humanité
107. Histoire de Byzance.
108. Les étapes de la poésie française.

Suite page 3 de la couverture

264109|2799
I56L 9

LE CHANT CHORAL

OUVRAGES DE TECHNIQUE MUSICALE
PUBLIÉS AVEC LE CONCOURS DE M. NORBERT DUFOURCQ
Professeur d'Histoire de la Musique
au Conservatoire national de Musique

Norbert DUFOURCQ. *L'Orgue.*
René DUMESNIL. *L'Opéra et l'Opéra-comique.*
Charles KOECHLIN. *Les Instruments à vent.*
Paul LOCARD. *Le Piano.*
Marc PINCHERLE. *Les Instruments du quatuor.*
Félix RAUGEL. *Le Chant choral.*
Etc.

« QUE SAIS-JE ? »
LE POINT DES CONNAISSANCES ACTUELLES

LE CHANT CHORAL

par

Félix RAUGEL

« *Cantare amantis est.* »
(Saint Augustin.)

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE
108, Boulevard Saint-Germain, PARIS

1948

« C'est l'art qui, réglant la voix, passe jusqu'à l'âme et lui inspire le goût de la vertu. »

(PLATON.)

Aux excellents chanteurs et amis
qui m'ont suivi fidèlement entre 1908 et 1945
de la Société G. F. Haendel
à l'église Saint-Eustache
à la Chorale Française
à la Société Philharmonique de Reims
à l'église Saint-Honoré d'Eylau
à la Société d'Etudes Mozartiennes
à la Radiodiffusion Française.

DÉPOT LÉGAL
1re édition .. .. .. 1er trimestre 1948

TOUS DROITS
de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous pays

COPYRIGHT
by *Presses Universitaires de France*, 1948

CHAPITRE PREMIER

ESQUISSE DE L'HISTOIRE DU CHANT CHORAL

« L'origine du chant remonte à l'enfance même du monde. »
(BOSSUET.)

Préhistoire

Le sens du sacré, né dès l'origine du monde de l'angoisse de l'homme devant le mystère de l'univers, fit infailliblement s'éveiller, dans l'humanité primitive, le sens musical.

Seul être doué du privilège de la voix articulée, l'homme, qui a toujours été une espèce sociale, a éprouvé de bonne heure le besoin de chanter collectivement. A l'époque de la pierre polie, lors de l'institution des premiers chantiers ou ateliers, ou encore, au delà des temps et des âges, dès que les hommes eurent l'idée d'organiser les premières assemblées civiles ou religieuses, les mêmes manifestations vocales s'imposaient à tous les membres du groupe, du clan, ou de la tribu. Ainsi donc, en tout temps et en tout lieu, quand des hommes se trouvèrent réunis ensemble dans l'intention de conjurer les dangers qui les entouraient, ou dans le but de se concilier les Esprits du monde invisible, le chant choral dut s'organiser, d'une manière spontanée, sous forme d'invocations ou de litanies avec reprises en chœur ; de même qu'au chantier

ou à l'atelier, un motif choral rudimentaire a pu scander le geste ou l'effort des travailleurs.

Lorsque les premières représentations figurées de chanteurs ou de musiciens firent leur apparition, il y avait déjà de longs siècles que le chant collectif était cultivé dans le monde habité, avec une intuition évidente de l'influence que la musique pouvait exercer sur les hommes par une sorte de pouvoir magique.

Mais l'évolution des sociétés primitives ne s'accomplit pas sans rivalités ni luttes fratricides ; alors les hommes inventèrent des chants de guerre pour l'appel aux armes, des lamentations pour pleurer les morts, ou des chants épiques pour célébrer les exploits des braves. Virgile, décrivant les peuples guerriers de l'Italie préhistorique, n'a-t-il pas nommé ceux du Soracte et des monts Ciminiens qui marchaient en chantant ? Ainsi donc, accompagné ou non de la danse, et associé comme élément organique aux actes de la vie religieuse et de la vie profane, le chant en solo et en chœur peut être considéré comme l'une des premières institutions sociales.

Antiquité

Les bas-reliefs, les fresques ou les papyrus de l'ancienne Egypte suggèrent l'idée d'une culture musicale déjà avancée ; de même, les anciens monuments des Assyriens, des Chaldéens et des Hittites, nous montrent la musique chorale associée à la musique instrumentale et pénétrée par la vie religieuse, guerrière ou civile.

Environ trois mille ans avant notre ère, chez les Sumériens, un rôle important était réservé à la musique chorale dans les cérémonies religieuses au

cours desquelles étaient exécutées des hymnes, des lamentations et des litanies dialoguées, formes primitives du lyrisme spirituel.

Chez les Perses, dès leur jeune âge, les enfants apprenaient par le chant les exploits des dieux et des hommes illustres.

Les Hindous considéraient la musique vocale comme la plus importante ; la littérature védique n'a-t-elle pas conservé le texte de cantilènes liturgiques suivies d'un refrain destiné à être chanté en chœur ?

A Jérusalem, onze siècles avant la venue du Messie, plusieurs chœurs se répondaient l'un à l'autre dans le temple, pour chanter les louanges de Javeh sur des tons extrêmement diversifiés en raison du sujet, historique ou moral ; c'était précisément l'époque où le roi David venait d'organiser la musique sacrée, et son institution devait durer jusqu'à la ruine de la Ville Sainte.

Chez les Grecs, « toute la musique, même celle que nous appelons profane, était inspirée par un souci religieux et moral » (Mario MEUNIER).

Ce sont les Dieux, dit Homère (*Odyssée*, VII, 34) qui ont appris le chant aux hommes, et ce sont les Phrygiens qui ont eu l'honneur d'avoir répandu ce présent divin dans nos régions classiques. « L'Orphée légendaire était Thrace et Phrygien. Il chanta la lutte entre les Dieux et les Titans. Hyagnis de Phrygie, l'inventeur de l'harmonie, vivait vers 1500. Et c'est encore un Phrygien nommé Olympus qui, selon Plutarque (*Musique*, III), apprit aux Grecs à toucher les cordes. » (Arthur LEFEBVRE.)

Achille, qui semble avoir eu un Phrygien comme précepteur, charmait ses loisirs ou se consolait de ses ennuis en chantant les héros (HOMÈRE, *Iliade*, IX, I, IX). Strabon, né à Amasie, en Cappadoce, et

par conséquent très au courant des antiquités locales, fait remarquer que ce sont les Phrygiens qui ont inventé les instruments à cordes et à vent et qui les ont fait connaître aux Grecs sous des noms barbares. En Grèce, de bonne heure, la musique chorale était devenue véritablement une affaire d'état.

Les Pélasges déjà, si l'on en croit une vieille légende attique chantaient et dansaient, les jours de fête, au pied de l'Acropole, là même où de longs siècles plus tard, d'immenses foules viendraient se presser aux concours musicaux organisés à l'occasion de grandes solennités religieuses et des représentations dramatiques. Cet exemple devait être suivi à Olympie, à Delphes, à Sparte, à Délos, à Thèbes, à Corinthe, à Mégare, et dans toutes les cités aristocratiques de la Doride et des îles ioniennes. Là de grands ensembles composés d'amateurs distingués, instruits et dirigés par un maître de chœur, accompagnaient le culte de Dyonysos.

L'âge d'or du lyrisme choral dura du VII^e^ à la fin du V^e^ siècle, heureuse période au cours de laquelle la musique avait pour mission principale celle de « rythmer les âmes ». Mais la décadence commença au cours du IV^e^ siècle pour se précipiter, après Alexandre, avec le déclin de l'esprit civique et du sentiment religieux.

Au V^e^ siècle, les Etrusques avaient déjà acquis en Italie une solide réputation musicale. Dans la Rome primitive, des chœurs nombreux prenaient part au chant des processions ; en l'an 346, furent donnés les *Jeux séculaires*, grand festival avec chœurs et danses sacrées que l'empereur Auguste tenta de faire revivre en l'an 17 avec le concours du poète Horace.

En Extrême-Orient, au III^e^ siècle, la musique des rites majeurs religieux et palatins, chez les Chi-

nois, comprenait des hymnes chantés en chœur avec accompagnement d'instruments.

On sait qu'au IIe siècle, chez les Gaulois, les fêtes comportaient des représentations dramatiques ; leurs bardes, écrit Ammien Marcellin, chantaient en vers héroïques les exploits des héros.

Tacite, d'autre part, a évoqué le souvenir du barbit des Germains, chant de bataille qui enflammait les courages des guerriers et faisait présager l'issue des combats. (*Mœurs des Germains*, III.)

La Rome impériale ne fit d'abord qu'imiter l'art grec ; mais le public était plus sensible à la quantité qu'à la qualité des exécutants. Sénèque rapporte qu'il y a plus de chanteurs dans les théâtres de son temps qu'il n'y avait de spectateurs dans les théâtres d'autrefois. Les empereurs, de Néron à Alexandre Sévère, ont été presque tous des amateurs de musique zélés et éclairés ; cependant ils ne purent empêcher l'art vocal d'évoluer dans un sens peu artistique, sous l'influence de professionnels et d'un public imbus uniquement de cet esprit de virtuosité, qui a toujours été la brillante folie des périodes de mauvais goût ou de décadence.

Jusqu'à l'édit de Milan (313), les chrétiens persécutés n'eurent guère la possibilité d'organiser le chant choral au cours des cérémonies du culte, mais dès que l'ère de la liberté eût sonné pour l'Eglise, l'art vocal collectif fut pratiqué partout.

Saint Paul, dans ses Epîtres aux Ephésiens et aux Colossiens, exhorte les fidèles à laisser leurs cœurs s'épancher vers Dieu par des psaumes, des hymnes et des cantiques spirituels ; et Origène nous apprend que vers l'an 250, les chrétiens d'Egypte chantaient déjà des hymnes appropriés aux divers temps liturgiques.

La psalmodie à deux chœurs, pratiquée avec suc-

cès à Antioche dès le milieu du IVe siècle, passa rapidement dans toutes les églises, d'Orient en Occident ; et l'hymnodie syrienne, après s'être répandue dans l'Eglise grecque, fut révélée à l'Eglise latine par un Gaulois exilé, Hilaire, évêque de Poitiers, lequel, après avoir été mêlé aux disputes suscitées par l'arianisme, et banni en 356 par l'empereur Constance, avait pu ensuite revenir dans son diocèse.

De grands noms se détachent parmi les promoteurs du chant choral en Occident : les papes saint Léon et saint Grégoire ; les évêques saint Ambroise à Milan ; saint Augustin à Hippone ; le moine Cassiodore en Calabre ; l'archevêque Césaire en Arles ; les évêques Guy, au Mans ; Augustin, à Cantorbery ; Bède le Vénérable, à Yarrow ; saint Léandre et saint Isidore, à Séville ; tous déployèrent une prodigieuse activité d'organisateurs influents et infatigables.

Vers 540, l'empereur Justinien, qui sut donner à l'architecture religieuse de Constantinople un essor incomparable, s'affirmait également comme protecteur du chant choral en s'occupant de la réorganisation de la schola dans la basilique Sainte-Sophie.

Moyen-Age

Au milieu du VIe siècle, saint Germain, évêque de Paris, décrit avec exactitude l'organisation liturgique dans sa cathédrale, et Venantius Fortunatus, auteur de l'hymne « *Vexilla Regis* », aumônier de Sainte-Radegonde, puis évêque de Poitiers, dans ses pièces écrites à l'honneur du clergé de Paris sous le pontificat de saint Germain, signale le chant des enfants et loue la qualité de leur voix.

A cette époque, où commençait l'indépendance de la France sous le gouvernement de princes semi-barbares, mais dont quelques-uns furent amis de

la musique (Chilpéric notamment et son frère Gontran, roi de Bourgogne), les évêques, seuls gardiens des Beaux-Arts, s'intéressaient tout particulièrement à l'organisation de la musique dans leur école épiscopale. Les enfants y étaient occupés d'abord à chanter l'office, à servir les cérémonies sacrées puis à étudier les lettres.

Arrivés au terme de leur éducation ils pouvaient rentrer dans la vie civile ou devenir diacres. prêtres, chanoines, dans l'église qui avait pourvu à leur instruction. Quelques-uns même, parvenaient à l'épiscopat : on peut citer après saint Marcel, évêque de Paris au temps des premiers rois mérovingiens ; saint Brieuc, l'apôtre de la Bretagne ; saint Bertrand, évêque du Mans ; saint Cloud ; Pierre de Luxembourg, frère du roi Louis VIII, et les futurs papes Innocent III et Adrien V.

L'organisation presque complète du chant liturgique à Paris date du siècle de Dagobert († 638) ; dans sa *Vie de saint Eloi*, saint Ouen nous l'apprend ; on célébrait alors selon le rite gallican ; mais déjà au IX^e^ siècle, la maîtrise de Notre-Dame avait adopté les livres grégoriens. Primitivement, le culte chrétien n'admettait que l'art vocal ; l'usage des instruments ne semble donc pas avoir été d'abord admis dans le culte ; mais l'étude du chant était très poussée concurremment avec celle des études sacrées et profanes : grammaire, rhétorique, poésie, musique, et bientôt dialectique et théologie, formaient déjà tout un programme ; à l'école toutefois, l'étude des instruments ne devait pas être négligée, car chaque institution devait posséder son monocorde, ses vielles, ses flûtes, son jeu de clochettes, et plus tard, son orgue, après que cet instrument se fût peu à peu répandu en France à la suite de sa réapparition en Occident à la cour de Pépin le Bref.

Dès le x^e siècle, les documents concernant la maîtrise de Notre-Dame de Paris, se font plus nombreux ; on connaît le nom du cantor Adelelme lequel, de 992 à 1040 environ, fut chargé de régler l'ordre des chants et de surveiller les enfants du chœur.

A côté de la maîtrise de la cathédrale fleurissait la « *Scola Palatina* » ou Ecole du Palais ; celle-ci fut, au VII^e siècle, gouvernée par saint Léger, la future victime du cruel Ebroïn ; les élèves de cette école prêtaient leur concours aux offices de la chapelle royale durant le séjour à Paris des rois mérovingiens.

Ces deux institutions, communément désignées sous le nom d'*Ecoles Parisiennes* se tenaient dans le cloître Notre-Dame, quartier paisible isolé à la pointe de la Cité à l'emplacement du jardin actuellement situé au chevet de la cathédrale. C'est de ces écoles que devait sortir la future Université de Paris.

« Charlemagne, dit Eginhard, avait fait écrire pour les sauver de l'oubli les poèmes barbares et très anciens où les Francs chantaient les belles actions de leurs ancêtres et leurs guerres. » D'après Arthur Lefebvre, ces chants nationaux et très anciens « ne pouvaient provenir que de cette littérature phrygienne qui, avec les trésors matériels de Troie, était tombée entre les mains du Grec vainqueur ».

On sait que la ville de Troie, avant son anéantissement, avait été le plus riche foyer de la poésie épique.

En imposant le chant grégorien dans l'empire d'Occident, Charlemagne vit se multiplier les écoles de chant choral imitées de la schola romaine ; le fameux capitulaire daté de 789 est significatif :

« Que les ministres de Dieu attirent auprès d'eux, non seulement les jeunes gens de condition servile, mais les fils d'hommes libres,

« Qu'il y ait des écoles de lecture pour les enfants. Que les psaumes, les notes, le chant, le calcul et la grammaire soient enseignés dans tous les monastères et tous les évêchés. »

Alors les écoles d'Aix-la-Chapelle, de Metz, de Rheinau et de Saint-Gall notamment, rivalisèrent de zèle pour devenir en Europe civilisée les foyers alors les plus rayonnants du chant collectif. Chaque église eut sa maîtrise paroissiale ; chaque cathédrale, son école épiscopale ; et chaque monastère son institut abbatial ; maîtres et élèves y étaient soumis à une discipline hiérarchique pour assurer le rayonnement de la pure tradition grégorienne, et même capter dans les mailles des cantilènes liturgiques le monde profane ; car le peuple chantait avec les clercs, Psaumes, Répons ou Antiennes ; et les fidèles aimaient les réminiscences du chant de l'Eglise, au point de marquer les diverses époques de l'année agricole par les premiers mots de certaines Antiennes dont les mélodies leur étaient demeurées familières. Parmi les grands centres musicaux qui occupèrent le premier rang du IX^e^ au XIII^e^ siècle, il y a lieu de distinguer les cathédrales de Paris, de Reims, de Metz, de Strasbourg, de Fulda, de Cologne ; les abbayes limousines de Saint-Martial et de Saint-Léonard ; les monastères de Saint-Amand, de Saint-Benoît-sur-Loire, de Sainte-Odile, de Murbach et de Reichenau, véritables conservatoires de musique et de chant liturgique dont l'enseignement se répandait fort loin au dehors. Parallèlement à la diffusion du chant religieux, les troubadours, les trouvères et les *Minnesinger* qui furent les premiers théoriciens de l'amour courtois, cultivaient la lyrique profane et répandaient du nord au midi, de l'est à l'ouest, la chanson en langue vulgaire ; en même temps, dans tous les pays, d'innombrables chansons rustiques se

transmettaient par tradition orale à travers le temps et l'espace, œuvrettes anonymes du génie populaire dont l'ensemble constitue dans chaque pays un trésor artistique qu'il importe partout de conserver et d'inventorier avec soin.

A Paris cependant, dans le cloître de Notre-Dame, se développait un art nouveau : celui du contrepoint vocal, sous la direction des maîtres déchanteurs et organistes de notre basilique nationale.

Pérotin, entre 1181 et 1236, écrira des motets polyphoniques qui demeureront l'une des créations les plus originales et les plus fécondes du siècle de saint Louis. Pierre de La Croix, originaire d'Amiens, et Philippe de Grève continueront Pérotin.

Le XIVe siècle fut un siècle bouillonnant de musique. Jean de Muris, Philippe de Vitry et Guillaume de Machaut enrichiront encore l'héritage de leurs prédécesseurs en exerçant une influence considérable non seulement en France, mais encore à l'étranger, notamment en Italie, à Florence, puis à Padoue, à Bologne et à Pérouse.

Froissart, grand voyageur et « qui moult bien s'y congnoissoit » a multiplié dans ses *Chroniques* les descriptions des manifestations musicales organisées dans « les solempnités et festes » auxquelles il a pu assister un peu partout : à Valenciennes d'abord, « ville sonnante, riche et bien marchande » ; à Reims, au sacre de Charles VI ; en Bretagne où il entendit un chant de guerre « que proprement, les enfants et les jeunes fillettes avoient faict » ; à Orthez, chez Gaston de Foix où il y avait « foison de bons chantres » et des orgues jouées remarquablement.

C'est encore au cours de ce siècle où la musique eut tant d'importance dans la vie mondaine et religieuse, que le roi de Bohême Charles IV, qui avait été élevé à la cour de Philippe le Bel, organisa le

chant choral à la cathédrale de Prague, et que Guillaume de Machaut, à Reims, donna le premier modèle du quatuor vocal mixte avec sa *Messe* dite *du Sacre de Charles V* (1364). Les laborieuses expériences de ce poète-musicien, le maître par excellence de l'*ars nova*, expériences poursuivies pendant le cours du XV^e^ siècle par les maîtres franco-flamands, anglais et florentins, et jusqu'en Catalogne et en Aragon par le roi Jean I^er^, auront pour aboutissement les polyphonies audacieuses, mais déjà bien équilibrées, des Richard Loqueville, Jean Ciconia, Gilles Binchois, Guillaume Dufay, Nicolas Grenon, Jean Brasart, Arnold et Hugo de Lantins, valeureux précurseurs de Jean Ockeghem et de Dunstable. Vers 1420, la chapelle pontificale était peuplée de chanteurs français et flamands ; il en était venu de Liége, Tournai, Reims, Noyon, Beauvais, Rouen, Evreux, Le Mans et Toul. Les musiciens polonais entretenaient avec les franco-flamands fixés en Italie des rapports suivis, et l'on peut constater, dès la première moitié du XV^e^ siècle, l'influence de l'*ars nova* florentine unie à celle d'un Ciconia, d'un Binchois et d'un Dufay dans les œuvres des musiciens de la cour de Ladislas Jagellon, Nicolas de Radom, par exemple.

Josquin des Prés, Pierre de La Rue, Loyset Compère, Jean Mouton et leurs disciples fonderont ensuite le contrepoint moderne et domineront tout l'art européen jusqu'à l'époque de Palestrina, à qui incombera la mission de consacrer définitivement la gloire de l'école romaine.

La Renaissance

Dès le premier quart du XV^e^ siècle, quatre grandes chapelles musicales se disputent la prééminence : la chapelle du Pape ; celle du roi de France ; celle

du roi d'Angleterre et celle des ducs de Bourgogne comtes de Flandre, dont la cour brillante était rivale de la cour de France. Sans doute, la protection éclairée que ces princes musiciens accordaient aux artistes constituait un important facteur social de cette heureuse période de l'histoire du chant choral ; il en sera de même au siècle suivant, au cours duquel l'exemple donné par la Maison de Bourgogne alors à l'apogée de sa puissance, sera suivi par le duc de Bavière qui s'assurera, pour la direction de sa chapelle, le concours d'un chef de génie, Orlande de Lassus.

Martin Luther, en adoptant la forme du cantique populaire pour la célébration des offices du culte réformé, doit compter parmi les apôtres les plus zélés du chant choral.

Il s'intéressa personnellement, en effet, à la fondation de nombreuses sociétés chorales *(Kantoreigesellschaften)*, non moins qu'à l'institution de groupes de jeunes élèves et étudiants des écoles *(Kurrenden)* capables d'exécuter à l'église les nouveaux chants liturgiques et même des pièces polyphoniques.

Calvin ne pensait guère à réserver une place à la musique dans l'exercice du culte, mais quand il eut entendu, en 1539, sous les voûtes de la cathédrale de Strasbourg, les cantiques luthériens alterner avec les lectures et le prêche, il reconnut par expérience que le chant choral avait « grande force et vigueur d'émouvoir et enflammer le cœur des hommes pour invoquer et louer Dieu d'un zèle plus véhément et plus ardent ». Il autorisa donc le chant des Psaumes à l'église, concession qui donna naissance à un admirable répertoire de mélodies populaires harmonisées avec art par les maîtres français de la Renaissance, répertoire qui forme encore

le fond du chant choral dans l'Eglise réformée.

La contre-réforme n'apportera pas moins d'intérêt à la protection et à la diffusion de la musique polyphonique.

Saint Philippe Néri, en instituant la Congrégation de l'Oratoire, donna un grand élan au chant populaire en favorisant l'éclosion de *Laudi spirituali*, spécialement composés pour le chœur des fidèles qui les exécutaient au cours des réunions de cette pieuse association. En France, en Italie, en Espagne, en Hongrie, en Bavière et en Autriche, les collèges des Jésuites deviendront autant de foyers d'art choral.

Partout, de brillants mécènes entretenaient des chapelles privées en s'assurant le concours des meilleurs virtuoses du chant et des instruments, tels à Mantoue, les Gonzague, ou à Tivoli, le cardinal Hippolyte d'Este.

En France, il n'existait pas d'écoles de musique en dehors des maîtrises ; d'illustres fondations similaires existaient à l'étranger, tels le chœur des *Thomaner* de Leipzig fondé en 1312 ; celui de la cathédrale de Ratisbonne (les *Regensburger Spatzen*) ; et celui des Petits Chanteurs de Vienne, les *Wiener Sängerknaben*, chœur institué en 1498, par décret de l'empereur Maximilien, pour rehausser la magnificence des offices à la chapelle de la cour impériale ; on citera encore l'Ecole de la Croix, de Dresde, dont l'activité remonte au XIV^e^ siècle ; l'école de Saint-Michel de Lunebourg ; les maîtrises des Dômes d'Aix-la-Chapelle, de Cologne, de Salzbourg, de l'abbaye de Saint-Florian près de Linz ; et en général, toutes les institutions des monastères d'Autriche, de Bavière et des basiliques italiennes, espagnoles ou anglaises.

Le XVI^e^ siècle fut, en France, une époque privi-

légiée pour le développement du chant choral. La vie de cour italienne transportée chez nous favorisait l'éclosion de divertissements musicaux de bonne compagnie auxquels prenaient part des rois chevaliers et toute une noblesse revenue des guerres d'outre-monts. A la ville et dans les châteaux retentissaient les chansons de nos maîtres de la Renaissance ; il n'était alors de gentilhomme ou de gracieuse dame qui ne fût capable de tenir sa partie dans un quatuor vocal, et l'on ne voit guère dans toute notre histoire, de moment où la musique et la poésie se soient trouvées dans une plus étroite dépendance réciproque. Après Guillaume de Machaut et avant Baudelaire ou Verlaine, Ronsard ne fut-il pas le plus musicien de nos poètes ?

Aussi bien, avait-il une parfaite conscience de la musicalité de son œuvre, se flattant lui-même :

De marier les odes à la lyre
Et de savoir sur ses cordes élire
Quelle chanson y peut bien accorder
Et quel fredon ne s'y peut encorder.

Les autres poètes de la Pléiade, Baïf, du Bellay, Rémy Belleau, Ponthus de Thyard, Jodelle et Daurat, caressaient également le rêve de rétablir l'antique accord entre la musique et la poésie.

Lorsque Baïf et Thibaut de Courville se proposèrent de ranimer l'idéal de la Grèce, n'avaient-ils pas « convenu dresser, sous le bon plaisir du Roy, une Académie ou Compagnie de Musiciens et Auditeurs » ?

Et Charles IX, poète et musicien lui-même, tout comme son aïeul François Ier, s'en déclarait sur-le-champ « premier auditeur » et prenait en même temps sous sa protection l'institution nouvelle.

Heureux temps pour les maîtres du contrepoint !

De Josquin des Prés et Clément Jannequin à Guillaume Costeley et Eustache du Caurroy, tous les musiciens répondirent avec empressement à l'appel des poètes, pour tenter, chacun à sa manière de solutionner le difficile problème des rapports de la musique et de la poésie. Aussi Rabelais pouvait-il citer au Prologue du quart livre de son *Pantagruel* (1552), une soixantaine de compositeurs célèbres, d'Ockeghem à Arcadelt.

On avait, d'autre part, conservé ou fait revivre l'usage des *Puys* ou concours de musique dont l'institution remontait au XII^e^ siècle ; le plus fameux était celui d'Evreux qui se tint annuellement de 1570 environ, à 1614, le jour de la sainte Cécile, et auquel se rendaient en foule les meilleurs musiciens du royaume ; il en venait même d'Italie.

On y exécutait motets latins et chansons françaises. Nommons parmi les plus fameux lauréats :

En 1575, Orlande de Lassus, Raymond de La Cassaigne, maître de musique de Notre-Dame de Paris, et du Caurroy, haute-contre de la Chapelle Royale.

En 1576, du Caurroy, Georges de La Hele, maître des enfants de chœur en la ville de Tournai et Claude Petitjean, maître de chapelle de la cathédrale de Verdun.

En 1577, Michel Fabry, du pays de Provence ; Jean Pennequin, d'Arras et André Sonnoys, du pays de Champaigne, lieu de Mussy-l'Evêque.

En 1578, Jehan Planson, organiste de la collégiale de Saint-Germain-l'Auxerrois et Etienne Testard, maître de la Sainte-Chapelle de Paris.

En 1581, Jacques Mauduit et Germain Le Boudier, maître des enfants de chœur de Notre-Dame de Nantes.

Il y eut encore des lauréats venus de Coutances, d'Autun, de Rouen, de Tours, d'Orléans, sans compter les musiciens ébroïciens.

En 1586, Regolo Vecoli, de la ville de Lucques, fut couronné le premier.

En 1588, Daniel Guichart, de Chinon ; en 1599, Jehan Boette, d'Evreux.

Un tel palmarès en dit long sur la noble émulation qui régnait entre les artistes français et sur la diffusion de la culture musicale par tout le royaume.

Enfin, dans toutes nos églises, vers le même temps, retentissait une musique appropriée. Entre tant de documents qui s'offrent à le prouver, on citera quelques lignes empruntées au récit du voyage que fit en 1517-1518, le cardinal Louis d'Aragon, envoyé en mission auprès du roi François Ier :

« Il n'y a pas en France, dit ce voyageur, une église un peu grande, où, toute l'année, l'on ne puisse entendre de belle musique figurée, et où ne se chante au moins une messe par jour. Chacune de ces églises possède un groupe de six ou de huit jeunes garçons, tous vêtus de rouge comme nos chanoines italiens, et que l'on instruit à chanter et à servir au chœur. »

A ce précieux témoignage, on ajoutera celui de Claude Bendier, chanoine de la collégiale de Saint-Quentin, en 1656 : « Le seizième siècle, dit-il, étoit à peine commencé, que cette collégiale passoit pour entretenir la meilleure musique qu'il y eût en ce temps-là. Presque tous les enfants de chœur qui y étoient élevés devenoient habiles et fournissoient de grands maîtres de musique à toute la France et aux Pays-Bas. » Et Paul Colliette, dans ses *Mémoires pour servir à l'histoire du Vermandois* (1771), ajoute : « Louis XII aimoit passionnément la musique et

avoit toujours à sa cour une grande suite de belles voix, il les salarioit par des bénéfices. Il est le Prince qui ait le plus rempli l'église de Saint-Quentin de musiciens et de chantres de sa chapelle. »

De fait, cette insigne collégiale a compté parmi ses dignitaires éminents, Josquin des Prés, Jean Mouton, Loyset Compère et Simon Alard, rivalisant ainsi avec la métropole de Cambrai, centre fort important de culture musicale depuis le XV^e^ siècle, et où s'étaient illustré tour à tour, Guillaume Dufay et Jacob Obrecht qui allèrent porter leur art en Italie, Van Stappen, Mathieu Gascongne et Van Pullaer qui devint, en 1507, maître de chapelle de Notre-Dame de Paris.

A Valenciennes, bien avant 1577, existait la société musicale « *du Salut de Saint-Pierre* », institution qui était à la fois une école et une société de concerts spirituels.

Depuis la fin du XIV^e^ siècle, la chapelle du Pape était peuplée en grand nombre de chanteurs français et flamands, tous compositeurs et capables de diriger le répertoire polyphonique.

Leurs successeurs Robin Mallapert, Firmin Lebel de Noyon, et Adrien Willaert de Roulers, furent les véritables maîtres des Palestrina et des Gabrieli, les fondateurs des écoles romaine et vénitienne. « Les Belges, les Picards et les Français, écrivait en 1552, Adrien Petit, dit Coclicus, ont un talent naturel qui leur permet d'arracher aux autres la palme. » Ce ne fut guère avant 1550 que les Italiens vinrent à côté d'eux prendre la direction du mouvement musical européen.

Mais l'école espagnole n'était alors ni moins brillante ni moins féconde sous l'impulsion de Morales, Guerrero et Victoria, trio illustre duquel il est permis d'approcher les maîtres portugais Damiao de

Goes, l'ami d'Erasme, Duarte Lobo et Manuel Cardoso. Diogo Dias Melgas (1638-1700), l'un des maîtres de l'école d'Evora devait maintenir la tradition victorienne jusqu'au début du XVIIIe siècle.

D'autre part, un ancien disciple de Josquin des Prés, Adrien Petit, après être passé à la religion réformée en 1545, était allé en Allemagne exporter l'art polyphonique franco-belge, à Francfort-sur-l'Oder d'abord, puis à Königsberg et à Nuremberg, avant de se fixer à Copenhague où il demeura attaché à la Chapelle Royale et où il mourut vers 1563.

Son *Compendium musices*, imprimé en 1552, est particulièrement intéressant pour nous initier à l'enseignement de Josquin, son maître.

XVIIe et XVIIIe siècles

Au XVIIe siècle, l'invention de la basse chiffrée *(basso continuo)* avec la création de l'opéra et de l'oratorio, marquèrent dans l'évolution de la musique chorale une ère nouvelle.

L'harmonie moderne tonale était née ; elle allait passer aussitôt au premier plan et servir de base au contrepoint ; la mélodie elle-même sous-entendrait des « accords » ; par contre-coup, les vieilles échelles modales allaient tomber l'une après l'autre en désuétude, et l'écriture se renouveler en opposant, dans une heureuse diversité, le style vertical au style horizontal ; de plus, l'orchestre en se mêlant aux voix viendrait ajouter un élément puissant de soutien et de séduction.

Sacrée ou profane, la musique chorale irait trouver dans les textes liturgiques, dans la vie des Saints ou des héros, dans la Fable ou dans la Légende, dans l'Histoire ancienne ou dans les événements de la vie publique, dans le sentiment de la nature

aussi, le sujet et l'inspiration de chefs-d'œuvre sans nombre.

L'art d'écrire pour les voix était alors dans toute sa maturité, et les maîtres du goût nouveau se faisaient une haute idée de leur art en enrichissant à la fois le domaine de l'opéra et celui de l'oratorio, ou encore les genres musicaux de la Messe et du Motet ; de la Passion et de la Cantate d'Eglise si appréciées dans les pays de religion réformée.

En dehors des grands centres musicaux déjà mentionnés au cours du XVI^e^ siècle, on peut encore citer les villes de Hambourg, Weissenfels, Weimar, Dresde, Halle, Leipzig, Lübeck, Dantzig, la chapelle de l'Electeur de Saxe au temps où Heinrich Schütz en était le directeur, celle du langrave de Hesse-Cassel ou encore celles du margrave de Bayreuth et du roi de Danemark.

Secrétaire du comte d'Avaux envoyé par le roi de France en ambassade extraordinaire au Danemark et en Suède au cours des années 1634-35, Charles Ogier a consigné dans son journal de voyage ses impressions musicales ; il loue la qualité des voix de la Chapelle Royale de Copenhague et le chant du peuple à l'église de Stockholm ; plus tard, Balthazard de Monconys, de passage à Prague en 1663, sera enthousiasmé par l'audition d'une messe en musique célébrée à l'église des Augustins ; en même temps qu'à Munich, à Walshut et à Ratisbonne, on rivalisait d'ardeur dans l'exécution d'un répertoire bien choisi.

Monteverdi et Carissimi, Cesti et Cavalli, Henry Dumont et Marc-Antoine Charpentier, Lully et Lalande, Schütz et Buxtehude, Hammerschmidt et Praetorius, Viadana et Purcell, tels sont les principaux maîtres qui ont illustré la première génération des grands classiques de cette renaissance musicale.

Avec Allessandro Scarlatti, J.-S. Bach, Haendel, Campra, Rameau, Gluck, Haydn et Mozart, le XVIII^e siècle connaîtra l'apogée du style classique, en même temps qu'il verra le triomphe universel de l'opéra italien.

A l'encontre des compositeurs d'outre-monts qui, dans leurs opéras avaient réduit les chœurs à un état rudimentaire, les musiciens français réservaient aux grands ensembles vocaux un rôle fort important dans leurs tragédies lyriques tout comme dans leurs motets.

De même qu'aux siècles passés la composition d'une messe consacrait la réputation d'un auteur, ainsi la composition d'un motet à grand chœur « en pleine musique figurée enrichie de toutes les subtilités de cette science » (MERSENNE), constituait-elle la principale épreuve imposée à un compositeur dans les concours. En 1671, à Caen, était institué un Puy de musique pour l'attribution annuelle d'un prix décerné à l'auteur du meilleur motet à deux chœurs ; ce Puy dura jusqu'en 1685 ; un concours du même genre institué au Mans en 1633 comme couronnement de la fête de sainte Cécile eut lieu annuellement jusqu'en 1732.

L'Académie Nationale de Musique et le Concert Spirituel de Paris, fondé par Anne-Danican Philidor et inauguré le 18 mars 1725 au palais des Tuileries, les théâtres et les Académies de province entretenaient à grands frais des compagnies chorales composées de professionnels ou d'amateurs, et capables d'interpréter les grandes œuvres de Lully, Rameau, Lalande, Campra, Mondonville et Blanchard.

Les Académies provinciales de musique étaient des sociétés de concerts composées, comme aujourd'hui, de membres souscripteurs (honoraires) et de membres actifs, chanteurs ou instrumentistes, se

réunissant régulièrement sous la direction d'un maître de chapelle de talent éprouvé.

La plus ancienne de ces Académies paraît être celle de Rouen fondée en 1662. Bientôt se formèrent celles d'Orléans (1670), Valenciennes (1697), Lyon (1713), Marseille (1716), Pau (1718), Carpentras (1719), Tours (1724), Nantes (1727), Dijon (1728), Clermont-Ferrand, Nancy, Strasbourg (1731), Lille (1733), Moulins (1736), lesquelles subsistèrent jusqu'à la fin de l'ancien régime.

Les directeurs de ces Académies et ceux des théâtres de province établissaient leurs programmes avec le souci de ne point retarder sur les goûts de la capitale, et s'efforçaient d'intéresser les municipalités à leur entreprise, de sorte qu'il y avait émulation par tout le royaume. Tel voyageur de passage à Marseille pouvait constater, comme le fit en 1738 le président de Brosses, que les chœurs du Concert allaient « à merveille ». Cependant, Michel Brenet a remarqué que, s'il y eut chez nous en province, extension et diffusion, « il n'y avait rien toutefois qui ressemblât à la fertile décentralisation des petits États allemands ou italiens de la même époque ».

Pendant que les Conservatoires de Naples et les *Ospedale* de Venise envoyaient dans toutes les cours et les capitales d'Europe des chanteurs et des directeurs de théâtre, les maîtrises des églises poursuivaient leur œuvre séculaire de décentralisation et d'épuration du goût musical ; on y formait, non seulement d'excellents choristes, mais aussi de brillants solistes et d'habiles compositeurs.

Parmi les artistes qui traversèrent les maîtrises, soit en qualité d'élèves soit en celle de maîtres, il suffira de citer pour la France, au XVII^e^ siècle : Auxcousteaux, Bournonville, Gantez, du Mont, Métru, Roberday et Gigault (ces trois derniers

furent les maîtres de Lully), Richard de La Lande, Bernier et Lallouette ; au XVIIIe siècle : Campra, Blanchard, Gossec, Grétry, Méhul, Lesueur ; et en Europe centrale : Johann Joseph Fux, tous les Bach, les deux Haydn, Eberlin, Leopold et Wolfgang Mozart, Albrechtsberger et Beethoven.

On a vu que chez presque tous les peuples, l'art religieux avait été pendant des siècles l'art total ; après la Réforme et le Concile de Trente, il y eut désormais un art religieux et un art profane, la musique s'étant affranchie définitivement pour arriver à la libre expression de tous les sentiments humains.

Chez nous, jusqu'à la fin du règne de Henri II, le chant choral, dans les écoles et les universités, participait à toutes les formes de la vie ; mais sous Louis XIV, l'art musical était devenu un art de luxe ou de cour ; on a peu chanté aux armées du Grand Roi. Au cours des règnes de Louis XV et de Louis XVI, le développement à outrance de l'esprit philosophique et critique faillit isoler la musique du public et fit incontestablement baisser le niveau musical du peuple.

Il en fut de même en Italie et en Allemagne où, au XVIIIe siècle, il n'était guère d'institutions chorales régulières en dehors des conservatoires, des collèges, des églises et de quelques chapelles princières. L'Allemagne du temps de Bach et la Vienne de Mozart, n'avaient point de *Liedertafel*, ni de *Chorvereine*. C'est la Révolution française qui partout donna le signal de la fondation de grandes associations chorales populaires et le goût des concerts publics à gros effectifs de voix et d'instruments.

En 1795, La Revellière-Lepeaux ne proposait-il pas à la Convention de célébrer les fêtes nationales par des « chœurs universels » ? C'était précisément

l'année ou l'ancienne *Ecole royale de Chant et de Déclamation*, fondée en 1784, fut agrandie et transformée en *Conservatoire National*, institution patronnée par la Convention, et qui allait devenir, au XIX^e^ siècle, le modèle de tous les établissements similaires dans les deux mondes.

Temps modernes

Le XIX^e^ siècle est le siècle de la musique chorale. La musique fait officiellement partie de toutes les fêtes et tend à prendre dans la vie une place aussi grande que la littérature. Dans toute l'Europe, l'art choral est désormais du domaine public, puisqu'il répond si bien au besoin d'association particulier aux sociétés modernes.

Dès 1811, Choron déployait, en véritable apôtre du chant choral, une activité infatigable ; en 1828, Habeneck organise la *Société des Concerts du Conservatoire* en lui rattachant un chœur mixte de professionnels ; en 1835, le Conseil municipal de Paris vote l'enseignement du chant dans toutes les écoles communales ; en 1838, le chant devient un enseignement universitaire.

C'est à Wilhem († 1842) et à ses successeurs Delaporte et Hubert, qu'est due l'institution de *L'Orphéon*, association chorale d'hommes amateurs recrutés dans toutes les classes de la société.

Voici les noms de quelques-unes des plus anciennes sociétés françaises d'orphéonistes : *L'Union chorale*, fondée en 1848, et *Les Enfants de Lutèce* furent, à Paris, les premières à donner l'élan ; mais quelques groupements provinciaux avaient déjà exercé une activité très louable, notamment :

La Lyre Phocéenne de Marseille (1821) ;

Le Cercle choral d'Aix-en-Provence (1842) ;

L'Union des Orphéonistes lillois (1846), deux cents exécutants.

Vinrent ensuite :

L'Union Musicale de Strasbourg (1850) ;

Les Criks Sicks de Tourcoing (1852), cent soixante-dix exécutants ;

Les Orphéonistes de Saint-Quentin (1854) ;

L'Union Orphéonique de Cambrai (1855) ;

Les Orphéonistes valenciennois (1856) ;

L'Académie de chant et *La Concordia* de Strasbourg (1860).

« Les sociétés chorales dont le but est de donner à leurs membres des habitudes d'ordre en leur faisant pratiquer et accepter le principe de la solidarité volontaire, sont possibles dans toutes les localités et peuvent vivre quels que soient leurs éléments », proclamait Laurent de Rillé, inspecteur du chant dans les écoles de la Ville de Paris et auteur de nombreux chœurs orphéoniques devenus populaires.

De fait, lorsque vers 1860, Gounod, Bazin et Pasdeloup prirent la direction générale de l'Orphéon, il y avait en France plus de trois mille deux cents sociétés groupant environ cent cinquante mille chanteurs. C'était déjà un beau résultat.

En France comme à l'étranger, chaque Conservatoire possède sa classe d'ensemble vocal. A Cologne, le directeur Franz Wüllner (1832-1902) exigeait que tous les élèves du Conservatoire fissent partie de la classe de chœur, qu'il dirigeait en personne. « Tout musicien, disait-il, doit chanter. »

Au Conservatoire de Paris, tous les élèves des classes de chant doivent suivre le cours d'ensemble vocal qui fut professé successivement de 1830 à 1946, par Georges Kuhn, Alexandre Batton, Pasdeloup, Vaucorbeil, Jules Cohen, Georges Marty, Henri Büsser et Jules Mazellier.

Depuis 1890, un grand effort de réorganisation de l'enseignement de la musique à l'école a été accompli à Paris, sous la direction énergique d'inspecteurs principaux tels que Dannhauser, Auguste Chapuis, Léo Delibes, Maurice Chevais, Roger Ducasse, Raymond Loucheur et Robert Planel avec une haute idée de leur noble mission et le sentiment de sa difficulté ; car il s'agit de « rattacher la France à des traditions séculaires qui lui ont valu, dans le passé, bonheur et gloire » (Maurice EMMANUEL).

Bourgault-Ducoudray qui pendant trente ans de sa vie prêcha la croisade des chœurs, puis Gustave Charpentier, André Gédalge et Maurice Bouchor ont également cherché, chacun selon sa manière, à rétablir entre l'art et le peuple ce contact salutaire qui est nécessaire à l'un autant qu'à l'autre.

Les chœurs de l'Ecole Niedermeyer instituée en 1853 ; les *Chanteurs de Saint-Gervais*, fondés par Charles Bordes en 1892, et dirigés successivement par Saint-Requier et Paul Le Flem ; la *Chanterie de la Renaissance* organisée par Henry Expert, ont consacré la plus grande part de leur activité à l'exploitation du trésor inépuisable accumulé par les maîtres de la Renaissance française ; les chœurs de la *Concordia*, fondée par Mme Fuchs, Gounod et Widor en 1879 ; ceux de la *Société J.-S. Bach*, instituée par Gustave Bret, en 1904 ; de la *Société G.-F. Haendel*, établie par Eugène Borrel et Félix Raugel en 1908, et ceux de la *Société des Etudes mozartiennes*, organisée par Mme Octave Homberg en 1930, se sont attaché à révéler des chefs-d'œuvre oubliés ou inconnus.

Gabriel Pierné a laissé un grand souvenir comme inspecteur des chorales de Lycées de jeunes filles pour lesquelles il a écrit des chœurs à voix égales d'un sentiment exquis.

L'*Association chorale professionnelle*, instituée en 1913, par D. E. Inghelbrecht, a prêté son concours à de retentissantes « premières » d'œuvres de Debussy, Ravel et Florent Schmitt.

Les chœurs de l'Opéra et de l'Opéra-Comique, l'*Ecole de chant choral*, instituée en 1904 sous la présidence d'Henry Marcel, alors directeur des Beaux-Arts, et dirigée par Henri Radiguer ; la Chorale Félix Raugel (1928-1945) ; le *Chœur mixte de Paris*, fondé par Marc de Ranse ; la Chorale Gouverné, la Chorale *Amicitia*, le *Chœur Berlioz ;* la *Chorale des Jeunesses Musicales de France* dirigée par Louis Martini ; la *Chorale Universitaire* conduite par Jean Gitton ont étendu leur répertoire à toutes les époques de la musique.

La Manécanterie des Petits Chanteurs et l'*Alauda* cultivent le répertoire sacré en même temps que la chanson profane ; mais *La Psallette de Notre-Dame*, fondée par Jacques Chailley, s'est spécialisée dans l'étude et la diffusion de l'art choral du Moyen-Age.

C'est de la tribune de l'église de l'Etoile qu'est parti, sous la direction d'Alexandre Cellier, le mouvement de restauration de la musique chorale protestante à Paris. La maîtrise de l'Etoile et celle de l'Oratoire, sous la direction d'Horace Hornung, donnent périodiquement des Concerts spirituels d'œuvres anciennes et modernes.

Le mouvement *scout* et celui des *Jeunesses musicales*, d'autre part, ont fait éclore un peu partout des chorales de bonne volonté qui s'acheminent courageusement vers le grand art en partant de la résurrection des vieilles chansons populaires de nos provinces.

A mentionner encore la *Chorale Nadaud* de Roubaix laquelle fut longtemps dirigée par Duysbourg,

un chef excellent ; *le Choral Claudin le Jeune* de Valenciennes, société mixte de plus de deux cents exécutants, fondée par Fernand Lamy et dirigée actuellement par Raymond Robillard.

Des *Chorales universitaires* s'organisent dans nos grandes Facultés, cependant que l'activité des *Chœurs de la Radiodiffusion nationale* s'exerce dans tous les domaines : lyrique, symphonique et spirituel.

Quelques grandes villes de province ont suivi ou même donné l'exemple de la discipline chorale : Saint-René Taillandier dans toute la Provence ; Charles Bordes à Montpellier ; Mme Ducourau à Saint-Jean-de-Luz ; les Witkowsky à Lyon ; les Kunc à Toulouse ; Gaston Poulet à Bordeaux ; Rhené-Baton et Mme Le Meignen à Nantes ; René Moissenet, Joseph Samson et Louis Dumas à Dijon ; Eugène et Fritz Münch, les chanoines F.-X. Mathias et Hoch à Strasbourg ; Albert Dupré et Beaucamp à Rouen ; Mlle Mathey à Reims ; Paul Berthier à Auxerre ; Raffat de Bailhac en Avignon, parmi beaucoup d'autres, ont créé ou réorganisé des associations chorales du plus grand mérite.

En Alsace et en Lorraine, tout comme dans nos départements du Nord, en Belgique et au Luxembourg, chaque cité industrielle et même chaque bourg à sa chorale, parfois très nombreuse.

Il n'en est pas de même, malheureusement, dans nombre de villes ou bourgades de nos provinces, où il y a un effort sérieux à accomplir pour remédier à la pénurie incroyable de sociétés chorales mixtes capables d'assurer une exécution honnête des grandes œuvres vocales anciennes et modernes, qu'il n'est plus permis d'ignorer chez une nation cultivée.

Un peu moins de subventions aux sociétés sportives, un peu plus d'assistance aux institutions musicales françaises !

L'origine des sociétés chorales de Belgique remonte à 1817. Fétis, Gevaert, Radoux, Camille de Vos, Edgar Tinel, Sylvain et Albert Dupuis, Léon du Bois, Joseph Jongen, Louis de Vocht et Van Nuffel leur ont donné le plus bel élan. Des associations telles que la *Philharmonique* ou les *Concerts spirituels* de Bruxelles, la *Cecilia* d'Anvers, les chorales de Liége, de Gand, de Malines, de Verviers et de Tournai, peuvent être citées, entre beaucoup d'autres, pour l'exemple admirable qu'elles donnent de la plus haute probité artistique.

En Hollande, le *Palestrinakoor* d'Utrecht, le *Concertgebow* et la *Toonkunst* d'Amsterdam, les sociétés chorales de Groningue, de Delft, de La Haye et de Rotterdam, comptent parmi les meilleures des Pays-Bas où, en général, comme en Suède, en Norvège, au Danemark, en Lettonie et en Finlande, les associations musicales ouvrières ou bourgeoises sont nombreuses et florissantes ; il convient de citer la *Société de Musique* d'Oslo, fondée par Grieg, d'accord avec Svendsen, en 1870 ; la société *Harmonie* de Bergen qui fut dirigée par Grieg de 1880 à 1882 ; l'*Orfei Drängar* (les servants d'Orphée), société chorale recrutée parmi les étudiants de l'Université d'Upsal et dirigée par Hugo Alfven, et le Reitera Koris, grand chœur mixte letton que son chef Théodore Reiters fit applaudir à Paris, en 1939.

En Suisse, le chant collectif est également considéré comme le moyen expressif idéal de toutes les classes de la société.

Ardents propagateurs du chant choral, Jaques-Dalcroze et Ansermet à Genève, Gustave Doret à Vevey, Volkmar Andreae à Zurich, Paul Sacher à Bâle ont organisé d'excellentes sociétés ; leur exemple est suivi à Fribourg, Berne, La Chaux-de-Fonds, Winterthür, Soleure, Neuchâtel, Lucerne...

L'Italie qui fut toujours éprise de belles voix et d'harmonie, est une terre d'élection pour le chant. L'*Academia di Canto Corale* de Turin, fondée en 1785, y compte parmi les plus anciennes institutions ; les chœurs de Venise, de Florence, de Milan, de Bologne et de Sienne, l'*Academia Philharmonica* de Rome, la *Societa Polifonica Romana*, fondée et dirigée par Mgr Casimiri, ont acquis une célébrité méritée ; de même en Espagne, l'*Orfeo Catala* de Barcelone ou encore l'*Orfeon Donostiarra* de Saint-Sébastien-ceux de Bilbao, Tarragone, Salamanque et Villa, franqui ; et au Portugal, l'*Orfeon da Emissora Nacional* et la *Sociedade Coral Duarte Lobo* de Lisbonne.

En Allemagne, la *Singakademie* de Berlin, fondée vers 1750 par Fasch, devait servir de modèle aux futures sociétés chorales mixtes allemandes. Les *Liedertafel* y correspondent à notre Orphéon ; la première *Liedertafel* fut fondée à Berlin, en 1808, par Zelter, l'ami et le conseiller musical de Gœthe ; des sociétés similaires furent ensuite instituées à Francfort et dans les vingt grandes Universités.

En 1939, il y avait en Allemagne quatre mille *Liedertafel*.

La diffusion prodigieuse de la culture musicale dans les pays germaniques est telle, qu'il faudrait un volume pour seulement dénombrer les *Singakademie*, les Ecoles de chant choral et les Chœurs philharmoniques de grande valeur artistique. Chaque cité universitaire, chaque ville et même chaque bourgage, est fière d'entretenir une société chorale généralement importante et toujours florissante.

Aix-la-Chapelle a sa *Concordia ;* Cologne, les chœurs du *Gürzenich ;* Leipzig, ceux du *Gewandhaus* et de l'église Saint-Thomas, lesquels n'ont cessé de se développer en qualité sous la direction des can-

tors éminents qui ont succédé à Jean-Sébastien Bach : Frédéric Doles, son élève, que Mozart émerveilla par sa virtuosité sur l'orgue ; puis Adam Hiller, Eberhard Müller, Gottfried Schicht, Théodor Weinling, le maître de Richard Wagner, Moritz Hauptmann, Frédéric Richter, Wilhelm Rust, Gustave Schreck, Karl Straube et Gunther Ramin. Munich a son Académie de chant choral ; Vienne, l'Union chorale de la Société des Amis de la Musique, l'*A Capella-Chor* fondé en 1892 par Eugène Thomas, et le *Wiener Staatsopernchor*, association des artistes des chœurs de l'Opéra instituée en 1927 par Franz Schalk, pour donner des exécutions-modèles des œuvres de Palestrina, des cantates de Bach et des oratorios anciens et modernes ; cette association a toujours eu à sa tête des chefs émérites, tels que Franz Moser, Karl Luze et Ferdinand Grossmann.

Salzbourg a aussi sa *Singakademie* fondée en 1850, son *Domchor*, aujourd'hui dirigé par Joseph Messner ; et Linz, sa *Liedertafel* dont Bruckner fut le chef en 1860-61 et en 1868.

La Hongrie est également une terre d'élection pour la culture et le développement du chant choral : à Buda-Pesth, sous la direction de Louis Bardos, d'Arthur Admat et Othon Berg, se distinguent les Sociétés Palestrina, Bach et François Liszt, la *Chorale municipale* et l'ensemble a capella *Le Madrigal.*

Dans les pays tchèques, l'étendue des voix, la qualité des basses et des ténors sont remarquables ; des chorales-modèles comme celles des *Instituteurs de Moravie*, des *Instituteurs et Institutrices de Prague* ont permis à Smetana, Foerster, Suk, Novak et Janacek de concevoir et d'écrire de véritables symphonies vocales d'un style nouveau.

Le mouvement s'étend en Roumanie sous la direction de Georges Enesco, et aux pays balkaniques, où Belgrade et Sofia possèdent des sociétés chorales remarquables par la beauté des voix et le soin apporté aux exécutions.

En Grèce, les Sikelianos et le professeur Psachos ont reconstitué le chœur de la tragédie antique au théâtre de Delphes.

La haute vertu éducative du chant choral est universellement reconnue dans toute la Russie, où l'on pratique scrupuleusement et depuis des siècles, le culte de la justesse parfaite. Grâce à l'exemple donné par le groupe fameux des « Cinq » aux études du folklore musical russe, les jeunes compositeurs aiment recueillir les vieux airs populaires pour les parer d'harmonisations modales et enrichir ainsi le répertoire choral d'œuvres caractéristiques.

Mais aujourd'hui la culture musicale en U. R. S. S. n'est plus le privilège d'une élite. Un travail considérable a été accompli pour mettre à la portée de tous l'enseignement et la pratique de l'art musical ; et chaque année nous montre un développement remarquable des sociétés chorales sur tous les territoires des Républiques nationales. Aussi ne sera-t-on pas étonné d'apprendre qu'en 1939, il y avait en U. R. S. S. plus de cinquante-cinq mille cercles musicaux groupant plus d'un million de membres actifs.

Bien longtemps avant l'époque de Purcell et de Haendel, les musiciens de Grande-Bretagne se plaisaient à organiser des concours et des festivals. Déjà au XVI^e^ siècle, un Puy de musique existait à Londres, et ses statuts, rédigés en français, étaient en 1320 inscrits dans le *Liber custumarum* des marchands de la grande cité. A Londres encore, l'*Academy of ancient music*, qui fonctionna de 1710 à 1792, était renommée pour l'excellence de ses exécutions de

musique chorale et instrumentale ; le « *Festival des trois chœurs* » auquel prennent part, depuis 1724, les chanteurs des trois cathédrales de Gloucester, Worcester et Hereford est encore célébré chaque année ; à Londres de nouveau, la *Royal Albert Hall Society*, le *Chœur J.-S. Bach ;* le *Chœur Philharmonique ;* celui de la *British Broadcasting Corporation (B. B. C.)*, servent de modèle aux associations chorales fondées à Oxford, Cambridge, Manchester, Liverpool, Leeds, Birmingham, Sheffield, et en général dans toutes les villes et même les villages du Royaume-Uni.

C'est par milliers que se peuvent compter les choristes amateurs (dans le meilleur sens du mot), qui aiment consacrer à la musique leurs heures de loisir, et se réunissent régulièrement pour chanter les grandes œuvres, cantates et oratorios classiques et modernes.

Les maîtrises anglaises sont toujours très florissantes et entretenues à grands frais dans toutes les cathédrales. Il en est de même au Canada où les chorales universitaires cultivent avec un soin particulier le genre de l'oratorio et le répertoire de la musique a capella.

L'*Hibernian Catch Club* de Dublin, fondé en 1679, rivalise d'ardeur avec la Chorale universitaire de la capitale de l'Irlande ; cependant qu'en Australie, le *Chœur Philharmonique*, la *Royal Victoria Liedertafel*, le *Post Office Choir* et le *Conservatorium* de Melbourne ou l'Université de Sydney, organisent périodiquement de grandes auditions. Il en est de même des excellentes sociétés chorales d'Adelaïde, de Brisbane et de Perth.

Ce fut au cours de la deuxième moitié du XVIII^e^ siècle que les musiciens du Nouveau-Monde apprirent à connaître les grandes œuvres chorales de Haendel

et de Haydn. Le *Collegium Musicum* de Bethlehem, dans l'Etat de Pensylvanie, fondé en 1744 par un groupe de Moraves, est probablement la plus ancienne institution musicale des Etats-Unis. Une autre fondation importante, la *Société musicale de Stoughton* (Massachussets) organisée en 1768 par William Billings, se distingua dans l'exécution des oratorios classiques et servit de modèle aux grandes associations qui devaient naître et se développer aux Etats-Unis au cours du XIX^e^ siècle.

Peu de pays offrent autant de possibilités que les Etats-Unis pour l'éducation chorale. Tous les enfants des écoles communales apprennent à chanter comme ils apprennent à lire et à écrire, et doivent savoir lire couramment la musique avant d'aborder les écoles secondaires où ils pourront chanter dans les chorales ou apprendre le jeu d'un instrument de leur choix. Avant la guerre quatre millions de jeunes élèves ou d'étudiants jouaient ou chantaient dans les orchestres ou les chorales scolaires.

Ce magnifique résultat est dû aux efforts d'ardents animateurs qui se donnèrent la mission de propager dans tous les Etats l'enseignement et la pratique de la musique chorale, tels Gottlieb Graupner, un Allemand immigré qui, en 1815, fonda à Boston la *Society Haendel et Haydn*, ou encore Lowell Mason lequel, dans la même ville, introduisit l'enseignement de la musique à l'école. En même temps, à Cincinnati et à Milwaukee, des compatriotes de Graupner instituaient des *Musikvereine* et des Festivals de chanteurs. A Chicago, une *Société de musique sacrée* fut organisée en 1842, et dans la même cité, Frank Lumbard fonda en 1847, une *Société Mozart*. On doit à Théodore Thomas l'institution des grands festivals de Worcester (1858) et de Cincinnati (1873).

Léopold Damrosch fonde en 1873 la *Société d'Oratorio* de New-York et ses deux fils Heino et Walter qui lui succèderont, organiseront à leur tour de nombreuses sociétés chorales ; en 1882, un groupe de Suédois se réunit pour créer une société chorale à Lindborg (Kansas) et donner *Le Messie* et *La Passion selon saint Mathieu ;* vers le même temps, des Norvégiens immigrés inaugurent le chœur Saint-Olaf à Northfield (Minnesota).

William Gilchrist, le fondateur du Mendelssohn-Club de Philadelphie, et Walter Henry Hall qui institua, en 1893, la *Brooklyn Oratorio-Society*, comptent également parmi les apôtres les plus zélés du chant choral aux Etats-Unis.

L'Amérique du Nord possède ainsi d'innombrables et excellentes chorales d'amateurs ; les *Glee-Clubs* contribuent activement à la conservation et la diffusion des chants populaires, cependant que les grandes chorales mixtes se consacrent avec une noble et fervente émulation à l'étude des chefs-d'œuvre de la musique vocale. Partout, dans les grands centres ouvriers s'organisent de valeureux groupements, car l'idée corporative exerce une heureuse influence sur la fondation des chorales dans les pays où cette idée est en progrès. Citons encore le chœur noir de Hall Johnson et celui de la *National Broadcasting Company* (radio).

Concurremment avec les Glee-Clubs, les Chorales universitaires de Harvard, Yale, Princeton, Columbia, Cornell, Rochester, etc., occupent une place importante dans la vie des Etats et possèdent chacune un répertoire spécial de chansons harmonisées que les étudiants maintiennent de génération en génération. On doit ici mentionner l'activité féconde d'Archibald Thompson Davison qui fut élu conductor du *Harward Glee-Club* en 1912, et qui s'est

beaucoup dépensé pour la diffusion du chant choral.

En Amérique latine, le chœur le plus important est celui du *Théâtre Colomb*, de Buenos-Ayres ; cet ensemble mixte, remarquablement dirigé par Raphaël Terragnolo, se compose de cent cinquante artistes, tous d'origine italienne, et venus se fixer en Argentine à l'époque où le Théâtre Colomb se trouvait encore aux mains des impresarios.

A Buenos-Ayres existent encore les Chorales Valenti-Costa et Laguna-Onak, cette dernière composée de réfugiés basques dirigés par le P. Madina ; on pourrait encore dénombrer plusieurs chorales d'amateurs appartenant à la société argentine, et qui aiment à prêter leur concours aux exécutions des grandes œuvres chorales du répertoire ancien et moderne ; toutes, valeureuses formations artistiques fort appréciées d'Albert Wolff qui a eu souvent l'occasion de les diriger.

La République brésilienne, en dehors des chœurs du Théâtre municipal de Rio de Janeiro, est fière des festivals monstres qu'organise périodiquement le compositeur Villa-Lobos, animateur prodigieux, qui arrive à éduquer et faire entendre des chœurs d'enfants de quarante mille voix, qu'il dirige radiophoniquement de son bureau situé à 15 kilomètres du stade où ont lieu ces manifestations.

Enfin, en Uruguay, les chœurs du Conservatoire de Montevideo prennent part annuellement à une vingtaine de concerts sous la direction du maestro Correa-Luna, ancien lauréat du Conservatoire de Paris.

Il est souverainement désirable de reconsidérer partout la question des maîtrises. En France, en 1884, on ne comptait que six maîtrises subventionnées par l'Etat : celles des cathédrales de Reims, Langres, Nevers, Moulins, Rodez et Montpellier.

Plus tard, lorsque les subventions furent supprimées et que beaucoup de maîtrises libres commencèrent à péricliter ou même à disparaître, il se produisit une crise dans le recrutement des chanteurs. « L'art du chant traverse une période défavorable à sa prospérité, écrivait Faure, en 1886 ; nous mentionnerons d'abord, parmi les causes multiples du déclin de l'art du chant, l'abandon dans lequel est tombée l'étude de la musique religieuse depuis la disparition complète des maîtrises. Ces écoles ... étaient, quoiqu'indirectement, d'excellentes et fertiles pépinières pour nos théâtres d'opéra. » Il sera permis d'énumérer ici quelques noms devenus illustres, d'anciens élèves de ces maîtrises qu'il serait si opportun de rétablir dans leur splendeur passée : Boieldieu, Paladilhe, Théodore Dubois, Dallier, Maurice Emmanuel, Henri Büsser, Louis Aubert, Gabriel Grovlez, Paul Paray, ont figuré respectivement au palmarès des maîtrises de Montpellier, Reims, Beaune, Toulouse, de la Madeleine et de Saint-Gervais de Paris, de la Primatiale de Rouen, et tous se sont intéressés à la défense et à l'illustration du chant choral en France.

Rappelons qu'Anton Bruckner fit ses premières études à la maîtrise de l'abbaye de Saint-Florian, près de Linz ; de même à Vienne, sont sortis de la chapelle de la cour impériale après Schubert, Hans Richter et Félix Mottl, lesquels devinrent les illustres chefs d'orchestre choisis par Richard Wagner pour diriger les premières représentations du théâtre de Bayreuth.

La Direction musicale de notre Radiodiffusion française a compris l'importance de ces fondations séculaires en instituant à Paris, en 1945, une chorale d'enfants dont la direction a été confiée à Robert Planel, Marcel Couraud et Jean Planel ; déjà les

Petits Chanteurs de la Radio font naître les plus belles espérances.

Conclusion

Cet exposé très sommaire de l'activité chorale universelle fait bien voir que l'art du chant collectif tire sa substance de la vie sociale, et qu'il est le seul art véritablement populaire.

Il s'ensuit que l'enseignement musical, partie importante d'une éducation bien comprise, et quand il s'agit d'une éducation du goût, élément indispensable de formation, doit être donné, dès le début des études enfantines, par des maîtres pénétrés de leur devoir de faire de leurs élèves des amateurs éclairés lesquels, toute leur vie, conserveront le goût artistique puisé dans les leçons de l'école ou du lycée.

La musique étant essentiellement un art de choix, avec le niveau musical doit s'élever en même temps le niveau moral.

Organiser l'étude de la musique, n'est-ce pas, en effet, organiser le culte du beau ? Et lorsque des chanteurs se réunissent pour faire revivre un chef-d'œuvre, ne communient-ils pas tous dans un même idéal ?

« *Chorus est consensio cantantium* », a écrit saint Augustin : le chœur représente l'unanimité des chanteurs, car le chant collectif désarme les âmes et les déverse les unes dans les autres.

« Celui qui est chagrin et hostile ne chante pas. Ceux qui s'assemblent pour chanter mettent en commun ce qu'ils ont de meilleur », disait Pierre Lasserre ; l'harmonie sociale règne toujours entre les membres d'une société chorale bien stylée où le respect d'une discipline intérieure, consentie librement par tous, fonde l'ordre matériel et spirituel en assurant et en maintenant au niveau le plus élevé la qualité des études.

Chapitre II

TECHNIQUE DU CHANT CHORAL

« *La parole parlée est suffisante.*
La parole chantée est efficace. »
(Léon Bloy.)

L'instrument

L'appareil phonétique de l'homme comprend une soufflerie, un tuyau sonore et un résonateur. Les poumons fournissent le vent ; le larynx, qui comprend la partie supérieure de la trachée-artère avec la glotte où vibrent avec une infinie souplesse les cordes vocales, constitue le corps sonore, véritable tuyau à anche double.

En faisant vibrer les cordes vocales, l'air expulsé par les poumons donne naissance à la voix, laquelle possède à la fois la durée, l'intensité et la hauteur du son. Les cavités sur lesquelles s'ouvre la glotte servent de résonateur ; enfin, la langue et les lèvres, dans la formation de ce résonateur jouent un rôle important. En outre, la netteté de la prononciation est directement influencée par la vigueur et l'agilité des muscles des lèvres et de la langue. Voilà l'instrument, le plus beau de tous puisqu'il est vivant, celui dont le son pénètre jusqu'au fond de l'âme et qui est toujours à notre disposition.

Mais, comme la formation d'un son déterminé est avant tout, un phénomène d'ordre cérébral, le chanteur doit éduquer son cerveau en même temps que

son oreille. La supériorité technique du chanteur est fonction de la parfaite coordination du cerveau et du larynx.

Les intervalles

La connaissance de l'intervalle musical est la base de l'éducation de l'oreille. Toute mélodie n'étant composée que d'intervalles en mouvement, tout chanteur doit reconnaître instantanément à l'audition, et pouvoir se représenter mentalement avec la plus clairvoyante rigueur, les rapports de hauteur créés par la succession des sons musicaux en lisant les signes qui les représentent. Comme tous les yeux, toutes les oreilles sont susceptibles d'éducation ; mais parce que le solfège est l'éducateur des yeux, il ne peut avoir de sens que si l'oreille est déjà éduquée.

Le solfège

Il est d'une nécessité absolue pour le chanteur d'acquérir des notions solides et complètes de solfège *avant* de se livrer à l'étude spéciale du chant. Comment, en effet, déchiffrer, acquérir du style, respecter la pensée des auteurs ou même en prendre connaissance, sans savoir lire la musique dans sa notation traditionnelle ?

Il faut se borner à plaindre les malheureux qui ne comprennent point cette nécessité, car ils paieront cher, dans la suite, la rançon de leur paresse et de leur ignorance. On a honte de rappeler une aussi évidente vérité.

Car il est encore, malheureusement, des chanteurs qui croient que le chant et la musique sont deux choses absolument différentes ; infatués de leur organe, ils s'éprennent de leur belle voix, comme Narcisse s'était épris de sa propre image reflétée par

les eaux, et croient pouvoir se dispenser d'apprendre à fond la musique. Les chanteurs qui, sans savoir le solfège, prétendent entreprendre une carrière de soliste ou de choriste, devraient être poursuivis et condamnés pour exercice illégal de l'art de musique.

Avant de s'engager dans l'étude du chant, qu'ils lisent donc, ou qu'ils relisent, des ouvrages tels que *La Voix et le chant*, ce traité si pratique dû au célèbre baryton Jean-Baptiste Faure, ou le volume intitulé *Du chant*, de Raynaldo Hahn ; qu'ils méditent ces paroles du Vinci s'adressant aux jeunes élèves-peintres, mais qui valent également pour les apprentis-chanteurs : « Etudie d'abord la science, ensuite viendra la pratique de cette science. Ceux qui s'entêtent de pratique sans science sont comme des marins montant sur un navire sans timon ni boussole, et qui ne savent jamais avec certitude où ils vont. »

« Il ne suffit pas de prendre à la hâte quelques notions de la musique, dit Manuel Garcia dans son *Traité complet de l'Art du Chant* paru en 1847, les artistes ne s'improvisent pas... L'éducation du chanteur se compose de l'étude du solfège, de celle d'un instrument et *enfin*, de celle du chant et de l'harmonie... »

« La voix, ajoute Faure, ne suffit pas à faire un artiste. » A ces avis qui sont des mots d'ordre, peuvent venir s'ajouter un conseil de Schumann et une déclaration péremptoire de Weber :

« Si vous possédez une bonne voix, dit l'auteur des *Scènes de Faust*, n'hésitez pas un moment à la cultiver, en la considérant comme le plus beau don que le ciel vous ait accordé. »

Et l'auteur du *Freischütz*, avec son autorité de grand chef et directeur de théâtre, s'explique ainsi :

« La voix est un présent de la nature dont je ne

tiens pas compte, parce que ses qualités excellentes ou moyennes parlent assez clairement en faveur de chacun et ne suffisent pas à elles seules à faire le chanteur, quelque merveilleuse qu'elle soit, de même qu'une belle prestance ne fait pas le bon danseur. Mais, se rendre maître de l'instrument que la nature vous a donné au point qu'il se soumette volontairement et sans effort apparent à toutes les possibilités de l'exécution, voilà la pierre de touche du véritable artiste, et ce que bien des gens veulent exprimer quand ils disent : méthode parfaite. »

Bien chanter est, en effet, un art difficile dont l'exercice suppose non seulement des dons naturels, mais encore une éducation rationnelle de l'oreille, de la voix et de la musicalité, éducation qu'il est indispensable de prendre très au sérieux, et qui exige un long et patient effort.

« L'art du chant, dit encore Raynaldo Hahn, est un art dans lequel on ne doit s'aventurer qu'avec le désir profond d'étudier avec un sérieux, une application, une persévérance infatigables. C'est cette gravité, ce recueillement, cette volonté perpétuellement en éveil, cette persévérance ardente et passionnée qui manquent aujourd'hui à presque tous les chanteurs. »

Le son

Dans un de ses sermons, saint Thomas d'Aquin enseigne en trois mots la méthode qu'il faut suivre pour former de bons chanteurs. « *Notandum quod bonos cantores faciunt tria, scilicet : bonae vocis instrumentum, artis documentum, usus exercitamentum.* » On doit arriver à obtenir une belle matière sonore par une bonne direction des études, entreprises et suivies quotidiennement *(frequenter)*, avec une

application vigilante *(diligenter)* et sans laisser-aller *(fortiter)* ; autrement dit, à pleine résonance, même dans la douceur, et sans violence, même dans la puissance. D'abord, de bonnes voix, et ensuite de vrais chefs, et non de médiocres répétiteurs dénués d'expérience, de savoir et de délicatesse dans l'appréciation de la justesse indispensable. Dans l'éducation de l'oreille, outre la science des intervalles, le maître de chœur doit donc inculquer à ses chanteurs une foi inébranlable en la beauté du son, beauté qu'il faut arriver à créer collectivement pour pouvoir en même temps s'en délecter.

Dans son *Paris en miniature*, paru en 1784, D. de Luchet stigmatise « ceux qui chantent avec des voix qu'on tire de quelque garde-meuble » ; il s'agit ici d'exécutants malappris ou paresseux qui ne s'appliquent pas à parfaire la qualité du son. Que la voix soit donc pleine et solide dans toutes les nuances, comme l'exigeait le P. Mersenne, lequel dans son traité de l'*Harmonie universelle*, paru en 1636, a comparé une belle voix « à un canal toujours plein d'eau quand il coule » ou à « un corps et visage charnu et en bon point ».

Il faut donc rechercher le son uni, bien rond et éviter le chevrotement, conséquence généralement d'une mauvaise éducation vocale ou d'une usure prématurée des cordes vocales, lesquelles n'ont plus la faculté de conserver pendant l'émission du son la fixité qui lui assure le calme et la tenue.

« Un fait certain et regrettable, écrivait Faure en 1886, c'est que la tendance au chevrotement est beaucoup plus marquée en France et en Italie qu'en Angleterre, et surtout en Allemagne, où il est à peu près inconnu. »

Mozart détestait le chevrotement autant que le manque de rythme. Parlant de chanteurs italiens

dont il était mécontent : « Ils galopent ou trillent, ou font des fioritures, disait-il, parce qu'ils n'étudient pas et *ne peuvent tenir une note.* »

La justesse

Le beau son, bien calibré, à surface lisse, polie et brillante, doit être juste ; il ne s'agit pas ici d'une qualité, mais d'une nécessité...

« La musique commence là ou l'apprentissage de la justesse finit », disait Maurice Emmanuel qui fut un maître de chapelle très exigeant ; or, l'apprentissage de la justesse demande un effort constant de la volonté. Chaque son doit être instantanément pensé, émis et maintenu à la hauteur exacte, et ce n'est pas une entreprise facile : lorsque l'on sait établir, de façon parfaite, les octaves, les quintes et les quartes justes, lesquelles constituent d'après Aristote « le corps de l'harmonie », c'est-à-dire l'ossature fixe de l'échelle générale des sons, le cadre rigide dans lequel viendront se placer exactement les intervalles majeurs et mineurs, il faut encore prendre soin de ne pas émettre trop bas les intervalles majeurs ascendants, de même que dans le sens contraire, les intervalles mineurs descendants. Et c'est ici qu'intervient l'activité vigilante du cerveau. *La justesse est une conception de l'esprit.*

En effet, à moins d'un acte de volonté préconçu, tout chanteur s'exerçant, par exemple, à monter et à descendre la gamme majeure d'*ut*, sans accompagnement instrumental, a déjà tendance inconsciente à émettre trop bas, en montant, le *ré* qui forme avec l'*ut* de départ un intervalle de seconde majeure supérieure ; il en sera de même du *mi* qui forme l'intervalle de tierce majeure supérieure ; du *la* qui forme celui de sixte majeure supérieure ; et du *si*

naturel, note sensible, à distance de septième majeure supérieure ou de seconde mineure inférieure par rapport à la tonique. Et en descendant : le même *si* devra être étroitement serré contre l'*ut* supérieur ; le *la*, tierce mineure inférieure, toujours menacée d'être émise trop bas, devra d'avance, c'est-à-dire par un acte spécial de la volonté, être rehaussé ; de même que le *mi* de la sixte mineure inférieure, et parfois même l'*ut* terminal qui forme l'intervalle d'octave juste inférieure et dont la hauteur doit se retrouver au même niveau qu'au départ. L'exercice de la gamme ascendante et descendante est l'un des plus difficiles à exécuter avec une justesse parfaite.

Les mêmes dangers guettent le chanteur dans l'exécution des intervalles disjoints ; ceux-ci peuvent être : justes, majeurs, mineurs, augmentés ou diminués ; en montant, on a tendance à les prendre trop courts ; en descendant, on est tenté de les laisser tomber trop bas ; il faut donc suivre la règle générale suivante :

1° *Dans tout intervalle majeur ou augmenté ascendant, le son élevé doit être émis le plus haut possible ;*

2° *Dans tout intervalle mineur ou diminué descendant, le son grave doit être émis le plus haut possible.*

Même règle à suivre pour obtenir la justesse dans l'émission des demi-tons chromatiques ascendants ou descendants.

Subsidiairement, il sera bon de considérer l'intervalle de quarte ascendante comme un intervalle majeur, et celui de quarte descendante comme un intervalle mineur afin de pouvoir assurer la justesse de ce périlleux intervalle en observant selon le cas les deux articles de la règle générale énoncée ci-dessus.

Il n'est rien de plus malaisé, dans le chant à l'unisson ou à l'octave, que d'obtenir la justesse exacte de

l'unisson ou le parallélisme parfait des octaves. Les chanteurs qui sont chargés du redoublement au grave, de la mélodie, ont toujours tendance à exagérer la longueur de l'octave inférieure ; ils doivent donc réagir *à chaque note* pour maintenir la justesse des octaves successives. La justesse absolue dans le chant à l'unisson ou à l'octave est moins facile à obtenir que dans le chant à plusieurs parties, parce qu'il n'y a pas ici, comme dans l'harmonie, de ces attractions qui établissent immédiatement une justesse approximative.

La chose rare, répétait à ses élèves Eugène Sauzay, maître du violon et gendre de Baillot, « la chose rare est cette tierce immaculée, cette reine des intervalles naturels ».

Il faut donc enseigner aux chanteurs l'amour de la tierce majeure non tempérée, le respect de l'octave et de la quinte, intervalles-étalons de la justesse, laquelle est la probité du chant.

Autrement dit, « il faut apprendre aux chanteurs à éprouver la sensation physique de la justesse ». Mais comment ? En leur apprenant à écouter.

Puis donc que cette justesse vivante, basée sur l'expérience et l'observation pratique, est si difficile à acquérir, méditons pour reprendre courage, une parole de Dom Jumilhac, l'auteur de *La Science et Pratique du Plain-Chant*, lequel en 1673, écrivait ceci : « L'attention à laquelle on s'assujettit quand on commence à pratiquer la justesse, se change bientôt, par l'exercice, en ferme habitude qui rend le chant le plus parfait aussi facile que s'il était naturel. »

« La pure intonation, ajoute Grétry, est si nécessaire, que l'on peut dire hardiment que s'il faut cent qualités réunies pour bien chanter, celui qui a l'intonation juste de nature, en a les deux tiers par avance... » On nous permettra d'ajouter que le bon

chanteur procure à l'auditeur une joie très pure en lui faisant également éprouver la sensation physique de la justesse, joie durable, si nous en croyons les contemporains de Mlle Marie Fel de l'Opéra, lesquels ont à l'envi célébré ses mérites et sa « justesse inimitable » admirée de Rameau, de Quentin La Tour, de Grimm et de Mozart.

De même que la vertu est une disposition constante de l'âme qui porte à faire le bien et à éviter le mal, disposition innée ou acquise : la justesse, vertu cardinale du chanteur, est une disposition invariable et persévérante du cerveau à régler constamment et instantanément l'exacte différenciation des intervalles musicaux.

Voici, d'après Le Cerf de La Viéville de Fresneuve (1705), quel est l'idéal de perfection vers lequel doivent tendre les efforts du chanteur :

« Une voix parfaite seroit sonore, étendue, douce, nette, vive, flexible. Ces six qualitez, que la nature n'assemble qu'une fois en un siècle, se trouvent pour l'ordinaire partagées à moitié... Je réduis donc à trois choses le mérite d'un chanteur : à la justesse, à l'expression, à la propreté. »

Du port de voix

L'abus du port de voix donne à la voix un caractère mou et incertain ; il est très important de ne pas confondre la liaison des sons entre eux, c'est-à-dire l'art de les unir, et le port de voix qui est une chose bien différente, et qui consiste à faire entendre une petite note accidentelle avant de poser la note portée sur celle qui la reçoit. L'emploi du port de voix est fort rarement indiqué dans les chœurs. Ravel l'a prescrit dans quelques passages de *L'Enfant et les sortilèges* pour exprimer la plainte des

arbres blessés par la hache ; mais c'est là un effet voulu, d'autant plus expressif qu'il est plus rare. On doit rechercher, avant tout, la netteté, l'indépendance correcte et accentuée du son, et admettre avec nous qu'en principe, le port de voix est intolérable dans les chœurs, il est incompatible avec la propreté du chant.

Le rythme

De beaux sons, et justes, sont obtenus ; la foi en la beauté sonore et la mystique de la justesse sont créées.

Ce n'est encore qu'un travail d'approche, une préparation : un beau corps existe, mais il est sans vie. D'où lui viendra la vie ?

Du rythme ! De cette pulsation intérieure qui est la vie de la musique.

Le rythme est le mouvement résultant de l'ordonnance et de la succession des valeurs longues ou brèves et des silences ; il est indépendant de la hauteur des sons, mais caractéristique de la mélodie.

Question de nombre et de quantité, laquelle n'admet pas d'à peu près et exige une précision mathématique.

Il est donc de nécessité absolue de respecter scrupuleusement les rapports de durée des sons entre eux, et particulièrement la valeur des notes pointées ou doublement pointées. Un moyen infaillible pour atteindre ce résultat est de renforcer l'intensité du son au moment où commence la prolongation indiquée par le point (Strawinsky, avec raison, remplace le point par une note liée avec un accent) ; et de compter mentalement les subdivisions binaires ou ternaires des valeurs et des silences. Cette faculté de décomposer par la pensée une valeur de note ou

une valeur de silence en ses plus petits éléments rythmiques : double, triple, ou même quadruple croche ; quart, huitième, ou seizième de soupir, doit être créée individuellement et collectivement par un exercice persévérant au cas où ce réflexe mental ne serait pas inné. Chaque chanteur doit être à soi-même son propre calculateur, silencieux et secret, des valeurs de notes et de silences.

Le métronome intérieur ne doit donc pas s'arrêter de compter, pas plus que le cœur ne doit cesser de battre. Il faut compter surtout pendant les silences, lesquels « constituent le seul élément de contraste qui puisse faire valoir complètement le mouvement sonore » (GÉDALGE).

Car le silence, s'il est dépourvu de mouvement, n'en est pas moins rempli d'une vie intérieure qui peut se révéler subitement au plus profond de nos âmes. Souvenons-nous du vers fameux de Molière : « Un silence est assez pour expliquer un cœur. »

Lorsqu'un motif rythmique débute dans le cours d'une mesure après un silence, un soupir pointé par exemple, suivi de deux doubles croches, l'obligation s'impose de respirer avant la mesure de départ et de bloquer la glotte avant l'attaque ou plutôt la pose du son, laquelle doit se produire avec la plus grande précision, ni trop tôt, ni trop tard, et sans bousculer les valeurs brèves ; et toujours en comptant mentalement.

Se méfier de presser dans l'exécution des triolets survenant au cours d'une mesure binaire ; le triolet est presque toujours employé comme moyen de freinage pour passer d'un rythme rapide à un rythme modéré ou pour équilibrer de souples balancements.

L'observation exacte des valeurs rythmiques et des silences se résume en un seul mot : chanter en mesure ; c'est, affirmait Mozart, « ce qu'il y a de

plus nécessaire, de plus difficile, la chose capitale dans la musique ».

« Or, disait bien avant lui le P. Mersenne, après que l'on s'est accoutumé à garder la mesure très exactement, et que l'on a la voix juste, l'on peut s'assurer d'avoir deux des meilleures qualités nécessaires au bon chanteur. »

Tout exécutant qui respecte scrupuleusement la mesure fait toujours preuve de bon goût en musique. Au contraire, l'indécision du rythme ou le flottement dans la mesure trahissent la mauvaise éducation musicale, la paresse ou le mauvais goût.

Le phrasé

On sait chanter juste et en mesure. Il faut encore phraser, c'est-à-dire ponctuer la phrase musicale. Cela ne veut pas dire de respirer partout, à chaque virgule du texte littéraire ; le premier devoir du chanteur est de dégager la mélodie avant toute autre préoccupation d'ordre extra-musical.

Chaque membre d'une phrase musicale doit être chanté sans respirer ; les virgules ou les menues ponctuations du texte littéraire ne seront pas prises en considération, si elles ne coïncident pas avec le contour de la phrase musicale. On peut, il est vrai dans certains cas, marquer des césures, mais sans prendre de respiration profonde, ou même sans respirer du tout, notamment quand une phrase musicale de mouvement animé est entrecoupée de courts silences. Un bon chanteur doit savoir utiliser au maximum la quantité d'air inspiré.

Le chef de chœur prendra garde à la structure des motifs à leur caractère individuel, surtout dans la rencontre des mélodies simultanées ; chaque partie vocale aura ses respirations réglées d'après le contenu des phrases musicales.

Mme Cinthie-Damoreau (1801-1863), qui fut une des étoiles de l'Opéra et titulaire d'une classe de chant au Conservatoire de Paris, recommandait à ses élèves de « ménager la respiration assez habilement pour arriver à la fin d'une phrase ou d'un trait vocal sans fatigue apparente ».

Il importe, bien entendu, de ne jamais toucher à la limite du souffle, mais il est admis que tout chanteur bien exercé peut prolonger une tenue dans la nuance *piano* pendant quinze secondes ; la moyenne étant, en général, de dix secondes.

« Il faut incroyablement peu d'air pour soutenir un son » (R. HAHN). Ne pas oublier que la tenue du son est l'une des plus belles qualités du chanteur.

Comme le regard, le son a sa durée ; s'il se fixe sur l'auditeur il le tient sous son charme.

L'articulation

La voix chantée n'est que la voix parlée prolongée, ce n'est donc pas encore assez de chanter juste et en mesure ; car il ne s'agit pas de faire deviner, mais bien de faire entendre le texte littéraire inspirateur de la musique ; pour obtenir ce résultat, il est de toute nécessité d'articuler nettement toutes les syllabes.

« Le chant pour être pur, ne doit sortir qu'à plein canal de la bouche ouverte ; il ne veut donc que des voyelles simples et franches », a écrit Charles de Brosses ; et il ajoutait : « Même dans les mots chantés, c'est la parole seule qui articule les consonnes ; le chant n'y prend point de part et ne s'exerce que sur les voyelles. »

Les voyelles doivent donc être richement timbrées et les consonnes prononcées avec une franchise vigoureuse pour pouvoir sertir solidement les voyel-

les. Ne pas négliger de faire sentir les consonnes doublées comme dans le mot *reconnaissance* (vocable parfois bien gênant, il est vrai). Les consonnes servent de monture aux voyelles qu'elles enchâssent ; autrement dit, « la consonne exprime la force du sentiment comme la voyelle en exprime la nature ».

L'articulation, au surplus, aide au maintien et à la bonne disposition du souffle. « Mieux on articule, plus on a de souffle ! » répétait Fugère, en donnant jusqu'à un âge avancé et sans défaillance l'exemple de la plus grande maîtrise. Et il ajoutait : « L'articulation est la base du chant ; elle en est l'élément essentiel de compréhension, l'élément intellectuel. »

Aussi, le P. Mersenne loue-t-il tous les chanteurs qui « prononcent fort bien et font sonner les syllabes » ; mais il blâme « ceux qui les étouffent dans la gorge et les pressent si fort entre la langue, les dents et les lèvres, que l'on entend quasi rien de ce qu'ils récitent ».

« En donnant aux auditeurs l'intelligence des paroles, reprend Thomas Gobert, maître de la chapelle de Louis XIV, on satisfait leur oreille et leur esprit. »

« Pour déclamer parfaitement, il ne lui manque, comme on le dit, que de parler avec la bouche », remarque La Bruyère détaillant les particularités du jeu de Roscius, un acteur de son temps.

« Le chant véritable n'est qu'une confirmation du sens des mots », affirmait Bethisy de Mézières, en plein accord avec Rameau ; il est remarquable que dans tous les traités de chant publiés à Paris, au cours du XVIII^e^ siècle, il est question surtout de prononciation. Dans son *Art du chant* dédié à Mme de Pompadour, Jean-Baptiste Bérard va jusqu'à cataloguer toutes les nuances et les gradations qu'il est possible d'observer dans « l'usage qu'on doit

faire des différentes sortes de prononciations » ; il explique comment il faut s'y prendre pour émettre des « sons majestueux, violents, étouffés, entrecoupés, tendres, légers ou maniérés », et prétend guider le chanteur dans la recherche du *ton* et du *son* qui conviennent à chaque objet.

Il ne manque pas, naturellement, de recommander de doubler les consonnes « dans tous les endroits marqués au coin de la passion ».

L'art de doubler les consonnes, répétait-il à ses élèves, est « l'âme de la déclamation ainsi que du chant ».

Avant tout, il faut dire, parler en chantant : « l'accent, l'expression, voilà ce qui doit préoccuper sans cesse ». (Mme Cinthie DAMOREAU.)

L'E muet. — Tout comme dans la diction, l'*e muet* dans le chant, constitue un grand élément de rythme. « Cet *e* est si peu muet que souvent on est contraint de l'appuyer, tant pour donner de la force à l'expression que pour se faire entendre distinctement des auditeurs. » Ainsi s'exprimait, déjà en 1668, Arnaud de Bacilly dans ses judicieuses *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter.*

Les *e* muets sont en effet l'un des écueils de la prononciation du français : en général, il suffit de les exprimer légèrement ; mais il faut les marquer franchement et obstinément lorsqu'ils sont indispensables à la précision rythmique, notamment dans les airs ou les chœurs de mouvement rapide. Il ne faut jamais supprimer complètement l'*e* muet des terminaisons féminines.

Les mouvements

L'une des principales qualités d'un chef d'orchestre ou d'un directeur de chœur consiste dans son

habileté, ou mieux, son infaillibilité, à trouver et savoir indiquer le mouvement juste de la musique qu'il est appelé à faire exécuter. « Le mouvement réel, disait Richard Wagner, engendre la puissance voulue et les nuances exactes... Il est évident que l'allure propre à un ouvrage est déterminée par le caractère particulier de l'interprétation requise. C'est donc ainsi que se pose le problème : quel est l'élément qui doit prédominer ? la ligne mélodique ou le courant rythmique ? Le choix du mouvement et la direction du chef y seront subordonnés. »

Depuis l'invention en 1816, du métronome par Maelzel, invention dont Beethoven fut l'un des premiers à reconnaître l'utilité, la plupart des compositeurs prennent soin d'indiquer le plus exactement possible les mouvements et les modifications de ces mouvements ; de même tous les auteurs, depuis le XIX^e^ siècle, notent avec précision tous les accents et les moindres nuances ; il suffit donc de les observer pour arriver à interpréter correctement les œuvres modernes ; mais il n'en est pas de même lorsqu'il s'agit de faire revivre les partitions anciennes. Sans doute, les maîtres de l'école de Mannheim, Gluck, Haydn et Mozart, pourtant fort économes d'indications, laissent-ils deviner leurs intentions avec une certaine précision ; on peut encore trouver quelques précieuses indications dans les partitions de Lully, Rameau, Bach et Hændel ; mais dans celles des maîtres qui les ont précédés : rien ou presque ; pas la moindre indication de mouvement dans les parties vocales, alors que l'on en rencontre parfois dans les parties instrumentales.

Les maîtres de la Renaissance publiaient leurs œuvres en parties séparées sans barres de mesures, mais les thèmes mélodiques apparaissaient d'autant plus nettement à la lecture, et le sens du

texte profane ou sacré suggérait l'interprétation.

Dans son *Epitome della Musica* paru vers 1661, Antino Liberati cite comme un modèle d'organisation et de discipline la chapelle pontificale, où s'exécutait sans confusion la musique polyphonique *a capella* la plus difficile et sans que l'on puisse voir battre la mesure, *unico essempio, e stupore al mundo tutto.*

Une étude sérieuse des anciennes notations doit donc précéder tout essai de résurrection de la musique ancienne.

Il y a encore, malheureusement, trop de directeurs de sociétés chorales, insuffisamment préparés, mais impatients d'exploiter commercialement leurs connaissances élémentaires de la musique d'autrefois, qui foncent dans le brouillard de leur demi-science pour courir fixer dans la cire ou pour filmer les tristes résultats de leur activité néfaste. Ils trouveront toujours des amateurs d'à peu près pour les encourager ; mais comme l'a écrit Noël du Fail (1585) : « Ils se font seulement louer par les ignares de leur sorte et calibre, qui par leur impudence non débattue cuident avoir bien triomphé. »

Non ragioniam di lor, ma guarda e passa...

Le problème des mouvements est d'une importance capitale.

Dans l'interprétation de la musique ancienne, il faut surtout prendre garde à ne pas exagérer la lenteur du *tempo*. C'est là l'erreur la plus commune à éviter. Les mesures dont l'unité est la ronde, par exemple, étaient, en principe, réservées à la notation des pièces lentes, mais elles étaient parfois employées pour la rédaction de morceaux d'un mouvement assez animé. L'aspect de la notation blanche peut, à première vue, tromper le chef de chœur ; mais il

doit se rappeler qu'au XIII^e^ siècle la longue était l'unité de mesure et la brève l'unité de temps. Notre ronde actuelle correspondant à la semi-brève, la longue valait donc six ou neuf rondes suivant le temps parfait ou imparfait. C'est beaucoup plus tard que l'emploi de plus en plus fréquent des petites valeurs : semi-brève ( ), minime ( ), semi-minime ( ), fusée ( ), et semi-fusée ( ), a eu pour conséquence de faire de la semi-brève et de la minime des unités de mesure.

Pour trouver le véritable *tempo*, il faut donc réduire mentalement les valeurs anciennes du double ou même parfois du quadruple. Le mieux sera de transcrire les textes destinés à l'exécution en valeurs réduites pour leur donner l'aspect de la notation moderne ; aussitôt, l'œuvre ancienne reprend vie et couleur dès le premier coup d'œil.

Au XVII^e^ siècle, Monteverdi, Carissimi, Schütz, Prætorius et Hammerschmidt, entre autres, employaient encore les mesures à 4/1 ou à 3/1 pour noter des pièces d'un mouvement modérément animé, tandis qu'au siècle suivant, l'organiste Buterne (1745) classait comme « lentes » les dites mesures, tradition que Saint-Saëns a suivie en indiquant 50 à la ronde dans le final à 3/1 de sa grande *Symphonie avec orgue.*

Il faut de la gaieté dans l'*allegro*, disait Quantz et aussi parfois de la vivacité ; dans l'*adagio* au contraire, « de la tendresse, un train agréable et une belle pose de voix » ; pour Mattheson, les termes italiens n'étaient pas seulement destinés à indiquer les *tempi*, mais aussi le caractère expressif dominant du morceau : l'*Adagio* pouvait exprimer l'affliction ; le *Lamento* la douleur ; *Lento* l'allégement ; *Andante* l'espoir ; *Allegro* la consolation ; *Presto* le désir, etc.

Si le bon goût condamne l'exagération de la lenteur dans la prise des mouvements, le défaut contraire n'est pas moins répréhensible. Bien avant Mozart, Rameau blâmait déjà les excès de vitesse, mais il supposait avec bienveillance que, « quand on possède une pièce, on en saisit insensiblement le goût et bientôt on en sent le mouvement ».

Florent Schmitt est sans doute du même avis, lui qui répondit un jour à un quidam le questionnant sur le mouvement exact de l'une de ses œuvres les plus célèbres et les plus admirées : « Vous le trouverez en le jouant ! »

Il sera bon, au surplus, de se rappeler que le sens des indications *allegro*, *andante*, *largo*, *larghetto*, *adagio*, a beaucoup changé depuis deux siècles ; la plupart des anciens maîtres employaient ces vocables dans leur sens éthymologique, sens que les modernes ont déformé dès l'époque romantique. Un *allegro* de Bach ou de Mozart correspond fort souvent à un simple *moderato*, de même qu'un *andante* ou un *larghetto* de Hændel ou de Scarlatti peut être pris parfois dans un mouvement très allant.

Hændel emploie souvent l'indication *Andante allegro ;* qu'est-ce à dire ? *Andantino quasi allegretto* ou *moderato* sans traîner.

Ici comme partout ailleurs, le goût éclairé par la science peut seul en décider.

J.-S. Bach, Hændel, Hasse et Scarlatti ont parfois employé une graphie très noire pour noter des mouvements relativement lents dans leurs opéras ou oratorios ; plus tard, Mozart (*Sonates* pour piano) et Beethoven (*Allegretto* de la *VIII*e *Symphonie* ou *Variations* de la *Sonate* pour piano, op. 111) utiliseront la même notation.

Les auteurs des XVIIe et XVIIIe siècles considé-

raient les mesures à 3/2 et à 4/2 comme « ni légères ni lentes », mais ils caractérisaient comme « vives et légères » celles dont l'unité était la croche ou la double croche.

Rappelons qu'au début du XVIIe siècle, une valeur absolue de durée n'existait pas encore pour déterminer la longueur de la brève ou de la semi-brève ; après avoir pris connaissance des appréciations de maint théoricien ancien, on approchera très près de la vérité en adoptant, dans beaucoup de cas, 80 à la noire ou à la blanche, comme unité de temps.

D'après Saint-Lambert (1770), le mouvement de la noire dans la mesure à quatre temps correspondait « au pas d'un homme qui marche à son ordinaire ». Hændel l'indiquait par la mention *Tempo ordinario.*

Quantz a chiffré les diverses indications de mouvement en se basant sur les pulsations d'un sujet normal et bien portant ; on peut traduire ainsi en valeurs du métronome Maelzel ses observations.

Dans la mesure à C :

Allegretto : ♩ = 80.

Adagio cantabile : 𝅗𝅥 = 80.

Adagio : ♩ = 40.

Dans la mesure en ¢ :

Allegro : 𝅗𝅥 = 160.

Allegretto : 𝅗𝅥 = 80.

Adagio cantabile : ♩ = 80.

Adagio assai : ♩ = 40.

Poco Allegro, Vivace ou simplement *Allegro* tiennent le milieu entre *Allegretto* et *Allegro assai.*

Dans les mesures à 2/4 ou 6/8 rapides, chaque mesure vaut 80 : à la 𝅗𝅥 ou à la 𝅗𝅥.

Dans la mesure *Allegro* $\frac{12}{8}$, s'il n'y a pas de doubles-croches : 𝅗𝅥. = 80.

Dans l'*Allegro* à $\frac{3}{4}$: ♩ = 160 ; à $\frac{9}{8}$ ♩. = 160.

Dans les mesures à $\frac{3}{4}$ ou $\frac{3}{8}$ rapides : 𝅗𝅥. ou ♩. = 80.

Dans l'*Adagio cantabile* à $\frac{3}{4}$: ♪ = 80 ; mais plus vite, si le chant a plutôt le caractère de l'*arioso* que celui de la tristesse.

Dans l'*Arioso* à $\frac{3}{8}$: ♪ = 80.

Mais ce ne sont là que des indications générales : « Le seul bon chronomètre que l'on puisse avoir, a dit J.-J. Rousseau, c'est un habile musicien qui ait du goût, qui ait bien lu la musique qu'il doit faire exécuter, et qui sache en battre la mesure ».

Ajoutons encore que le *rubato* était connu dès le XVI^e^ siècle ; Monteverdi, Frescobaldi, Prætorius et Mersenne ont décrit chacun à sa manière le changement accidentel de vitesse d'un *tempo* initial « suivant la lettre et les paroles ou les passions différentes du sujet ».

Et Rousseau leur faisait écho lorsqu'il disait : « Il y a de la différence entre la Mesure et le Mouvement... De là vient que sous un mesme signe, on conduit souvent la Mesure différemment ; car quelquefois on l'anime et quelquefois on la ralentit suivant les différentes passions que la Voix doit exprimer. »

Enfin, tous les écrits des théoriciens et des ama-

teurs de jadis s'accordent pour témoigner de la vie extraordinaire qui animait des exécutions auxquelles il leur avait été donné d'assister ; on trouvera dans leurs récits des témoignages très précieux.

En outre, n'oublions pas qu'aux siècles passés, seuls se consacraient à la musique, et à l'appel d'une vocation irrésistible, les êtres exceptionnellement doués ; on ne fabriquait pas encore des praticiens en série. Le manœuvre ou le contremaître musical était alors inconnu ; on ne comptait parmi les professionnels que des artistes et des maîtres ; les musiciens ne cherchaient pas à vivre de la musique, ils la vivaient dans un enthousiasme sans cesse renouvelé... Que les temps sont changés !

D'adorateurs zélés à peine un petit nombre
Ose des premiers temps nous retracer quelqu'ombre.

Les nuances

Malgré le manque d'indications dans leurs partitions, les anciens pratiquaient toutes sortes de nuances.

Les plus simples étaient les effets d'écho, les oppositions subites de *forte* et de *piano*, dont on peut citer des exemples célèbres : *Sonata pian e forte* d'Andrea Gabrieli ; airs ou chœurs en écho de l'opéra florentin et vénitien dont Bach s'est souvenu dans sa cantate profane du *Choix d'Hercule* et son *Oratorio de Noël*. Déjà en 1601, Banchieri dans sa *Pazzia senile* marque avec soin les nuances *piano* et *forte*. Dans son *Syntagma musicum* (1614-1620), Prætorius dit que tout musicien sait ce que signifient les mots « *Forte*, *elate*, *clare*, par opposition à *Pian*, *submisse*, selon les nécessités d'élever la voix, de la modérer ou de l'éteindre ». Mazocchi, dans son fameux madrigal *Sul mattino* (1638) indique déjà

les dégradés de la sonorité du *forte* au *pianissimo*, et Schütz dans sa grande scène chorale *Saul, pourquoi me persécutes-tu ?* prend les mêmes précautions.

Le *crescendo* et le *decrescendo* étaient donc déjà connus des maîtres de la Renaissance. Caccini dans ses *Nuove Musiche* de 1601, et Mazocchi dans la préface à son recueil de madrigaux de 1638 ne donnent-ils pas des conseils sur la façon d'exécuter ces nuances générales ? *Andar crescendo poco a poco la voce*, indique Mazocchi, ou au contraire : *poco a poco andar smorzando e tanto pianeggiaria insieme, che si reduca all'insensibile o a nulla ;* autrement dit : *descrescendo* jusqu'à la frontière du silence !

On connaît la célèbre préface de Monteverdi à son VIII^e^ livre de *Madrigaux*, préface où il explique son invention du *tremolo*.

Au sujet des nuances, rappelons encore quelques principes déjà posés dans un règlement de chœur daté de 1645, et d'auteur anonyme :

« Les voix dans un chœur, ne doivent pas se couvrir, mais garder une intensité bien égale, en s'écoutant les unes les autres. »

« Chaque voix doit s'adoucir d'autant plus qu'elle monte davantage ; et chanter avec plus de plénitude à mesure qu'elle descend, afin que les sons graves, qui sont plus sourds, soient égaux en force aux sons aigus. » (Tout chef de chœur consciencieux, à la suite de Richard Wagner, se tue à le répéter.)

« Les notes, en montant et en descendant, doivent être unies de telle sorte qu'on n'entende pas les degrés intermédiaires. » (Condamnation du port de voix dans les chœurs.)

« On ne chante pas de la même manière dans les églises et dans les édifices privés : là, à pleine voix ; ici avec discrétion, doucement et suavement. » (Allu-

sion à la douceur de la sonorité qui était de règle à l'époque de la Renaissance.)

Dans son *Dictionnaire de Musique* (1703), Sébastien de Brossard décrit le *forte* et le *piano*, celui-ci « doux comme un écho » ; un auteur anonyme, en 1728, cite le *fortissimo*, très fort ou à grand bruit ; un autre dit encore : « Je ne connais rien qui porte tant d'expression aux paroles, que les *piano*, *crescendo*, *forte*, qu'on a appellées avec raison l'âme de la musique. » (Laurent GARCINS, 1772.)

Au sortir d'un concert auquel il avait assisté à Rome, en 1740, de Brosses note son admiration de l'art avec lequel les artistes savaient réaliser l'augmentation ou la diminution du son ; c'est, disait-il, « ce que je pourrais appeler l'*art des nuances* et du clair-obscur. Ceci se pratique, soit insensiblement par degrés, soit tout à coup.

Outre le fort et le doux, le très fort et le très doux, ils pratiquent encore un *mezzo piano* et un *mezzo forte* plus ou moins appuyé.

Ce sont des reflets, des demi-teintes qui mettent un agrément incroyable dans le coloris du son ».

Rameau enfin, donne la solution du problème des nuances en recommandant l'analyse harmonique qui décèle le plan des modulations vers les tons lumineux (dominantes) ou les tons obscurs (sous-dominantes).

« C'est à l'harmonie seulement, dit-il, qu'il appartient de remuer les passions, la mélodie ne tire sa force que de cette source dont elle émane directement. »

Ici, l'auteur de *Castor et Pollux* rejoint celui de *Tristan*.

On chante trop souvent dans les chœurs, sans penser à bien ménager les oppositions de nuances prescrites par les auteurs dans le but de modifier l'expression de la phrase musicale.

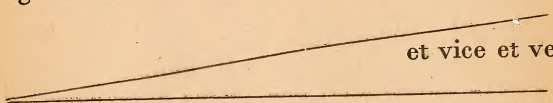
Ecoutons Richard Wagner furieux protester, lui qui fut dans sa jeunesse un chef de chœur incomparable : « Nulle part, on n'observe les nuances inséparables d'une exécution intelligente, et sur lesquelles j'ai tout aussi bien le droit de compter que sur la reproduction fidèle des notes elles-mêmes. »

« Les choristes, en effet, semblent n'avoir qu'une sorte de son dans la voix et ce son est presque toujours fort. » (FÉTIS.)

Aussi Berlioz vitupérait-il souvent contre l'abus de la nuance *forte* dans les chœurs : « Quelle ignorance inexplicable chez nos directeurs de chœurs de l'effet que la nuance douce dans l'exécution vocale produit infailliblement sur tout le monde ! » (*Les Débats*, 26 mars 1859.)

Cependant, chanter vraiment fort n'est pas moins difficile à obtenir que chanter dans la nuance *pianissimo ;* car les chanteurs ne sont pas moins ennemis de la fatigue que leur cause une émission puissante de la voix que des ménagements qu'il faut prendre pour chanter *sotto voce.*

Un des problèmes les plus difficiles est la réalisation du *Crescendo* et du *decrescendo*, lesquels doivent se produire avec égalité par toutes les voix, et se régler proportionnellement à la durée du passage à exécuter selon le schéma suivant :



Ajoutons que les chanteurs ont une tendance funeste à ralentir et à « baisser » dans les nuances *piano* et *pianissimo* ou à presser dans les *forte*, et l'on aura idée de tout ce que le chef de chœur doit

apporter d'attention, de vigilance et d'autorité pour obtenir le fini des nuances dans la parfaite justesse des intervalles mélodiques.

S'il est indispensable de se conformer exactement aux nuances prescrites par l'auteur, il n'est pas moins nécessaire d'éviter de les exagérer ; le goût et la délicatesse du sentiment musical doivent guider dans le choix des différents degrés d'intensité sonore.

Certaine musique, celle des primitifs de la polyphonie par exemple, et même la plus grande partie de celle de l'époque palestrinienne, porte en soi sa propre expression et répugne à la recherche de l'effet.

Il suffit que chaque partie vocale fasse son entrée avec assurance, mais sans prétendre à prédominer sur les autres parties, à moins qu'il n'y ait un *cantus firmus* à mettre en dehors ; et que chaque voix dessine la courbe mélodique qui lui est confiée avec discrétion et souplesse. Il faut absolument s'en convaincre : « des forces contenues sont plus puissantes et efficaces dans le domaine de l'expression que des forces déchaînées ; le rôle et le charme de la voix humaine résident plus dans la demi-teinte que dans l'éclat ; l'éclat, d'ailleurs, est d'autant mieux produit, à l'instant voulu, qu'il a été plus discrètement ménagé et qu'il est plus rare ». (Maurice EMMANUEL.)

Lorsque Gabriel Fauré, le 31 août 1912, eût terminé *Pénélope*, il écrivit de Lugano à ses proches : « Enfin, c'est terminé !... Tout le monde est heureux et on chante, *sans crier :* gloire à Zeus ! » Et il soulignait deux fois « sans crier », pour bien marquer son horreur des vociférations vaines qui détruisent la musique, sentiment que tout bon chef de chœur doit partager avec lui. Ecoutons maintenant Berlioz :

« Souvent, dit-il, voulant faire preuve de zèle, un

chef exige de ses musiciens l'exagération des nuances. Il ne comprend ni le caractère ni le style du morceau. Les nuances deviennent alors des taches, les accents des cris ; les intentions du pauvre compositeur sont totalement défigurées et perverties, et celles du chef d'orchestre, si honnêtes qu'on les suppose, n'en sont pas moins malencontreuses comme les tendresses de l'âne de la fable, qui assomme son maître en le caressant. »

Les accents

Le signe *fp* est souvent mal interprété ; il désigne tantôt un accent vraiment fort suivi d'un adoucissement subit de la voix ; tantôt un accent discret dans une nuance générale de douceur.

Dans sa brochure « *Sur l'art de diriger* », Félix Weingartner avertit de toujours faire très attention si un accent est marqué au *forte* ou au *piano*, ce qui signifie, pour le dit accent, un degré absolument différent de force et d'expression. Il est aussi très important de considérer si une *suite d'accents* se trouve ponctuer un passage qui se développe avec une intensité de son *égale*, ou bien si ces accents se trouvent au milieu d'un *crescendo* ou d'un *diminuendo*, car alors leur intensité doit croître ou diminuer en proportion.

Les vocalises

Dans les vocalises, il faut articuler chaque note par un mouvement souple du larynx, tout en modérant la force de la voix dans l'exécution des traits rapides. Comme on vocalise toujours sur une voyelle, il est indispensable de répéter avec souplesse la voyelle en question sur chaque note et sans crisper

le larynx, ceci pour éviter « le savonnage » et l'indécision du rythme.

Lorsqu'une longue vocalise dépasse la capacité respiratoire de la voix, Richard Strauss recommande de partager les parties intéressées en plusieurs groupes respirant à différents endroits : exactement le même procédé que pour les mélodies de longue étendue notées pour le violon avec un seul coup d'archet.

Gare à la justesse, dans l'exécution des vocalises de mouvement rapide ! C'est là qu'il faut redoubler d'attention et de volonté pour échapper à l'effarante cavalerie des notes fausses.

Les sons détachés

Si le son soutenu constitue la matière première du chant choral, et Mozart est de cet avis, le son soutenu n'est pas l'unique truchement d'un thème mélodique ; il y a encore toute la série des divers détachés : le *staccato* léger ou lourd ; sec ou moelleux, en sons ouverts ou en sons étouffés. Les chanteurs doivent être patiemment exercés à exécuter bien ensemble ces sons séparés par de petits silences. Comme il faut bloquer la glotte après l'émission de chaque son, le *staccato* en chœur est d'une réalisation très difficile.

Interprétation

Dans une chorale bien stylée, les chanteurs doivent être capables de donner à leur voix telle ou telle couleur d'ensemble, choisie d'un commun accord comme étant la mieux en rapport avec tel ou tel passage de l'œuvre à interpréter. Exemple : tout le chœur doit pouvoir chanter dans une note

claire ou une note sombre ; dans une couleur éclatante ou en demi-teinte ; ou bien encore, divers groupes doivent savoir faire jouer des sonorités de valeurs différentes.

Les changements de registres, improprement dits « voix de poitrine » ou « voix de tête », doivent s'opérer dans un ensemble parfait ; de même, le passage à la voix de fausset quand il est prescrit de l'utiliser.

Les sons de tête ou de fausset sont d'un beau caractère chez les ténors dont ils augmentent beaucoup l'étendue. « On pourrait, a dit Berlioz, en faire dans les chœurs un fréquent et heureux usage, si les choristes étaient plus avancés dans l'art du chant. »

Et il ajoutait : « Les modes d'émission qui produisent chez les hommes les sons de voix mixtes et sombres sont extrêmement précieux et donnent un grand caractère au chant individuel comme au chant choral. »

Saint-Evremond a compendieusement résumé les règles d'interprétation qu'il est nécessaire de suivre pour chanter proprement ; il faut, dit-il, observer :

L'expression avec justesse
Qui n'a dureté ni mollesse,
La manière, la propreté,
Temps, mouvement et quantité,
Toute syllabe longue et brève.
Connaître avec discernement
Et prononcer diversement
Le sens qui commence ou s'achève...

Autrement dit, et en résumé : l'artiste du chant, s'il est consciencieux, est obligé lorsqu'il émet un son, soit en soliste, soit dans un ensemble, de résoudre instantanément une foule de problèmes de la plus

haute importance. S'il veut atteindre la perfection, il doit en effet :

— Apprécier immédiatement la valeur rythmique du son à émettre, sa hauteur relative et la grandeur de l'intervalle supérieur ou inférieur à franchir sans *glissando ;*
— Assurer la justesse parfaite de l'intonation ;
— Bien colorer la voyelle ;
— Articuler nettement la consonne ;
— Observer scrupuleusement la valeur de la note et la nuance indiquée ;
— Ecouter les parties vocales ou instrumentales accompagnantes ;
— Lire d'avance les notes ou les signes de silence qui vont suivre, ou se les rappeler s'il chante de mémoire ;
— Regarder le chef ;
— Nourrir le son en le soutenant si la valeur de la note qui le représente est longue ;
— Ne pas cesser de compter mentalement...

Et quoi encore ?... Sentir l'esprit de ce qu'il chante et penser à tout ce qui est propre à donner plus d'expression et plus d'agrément à son chant ; et enfin, comme le disait déjà en 1732, Jean-Baptiste du Bos, « suppléer de son fonds à ce qui n'a pu s'écrire en note ». Et le fin critique ajoutait : chaque artiste « le supplée à proportion de sa capacité ».

On ne doit point oublier que les notes ne font pas la musique.

Certes, c'est là un vaste programme d'activité cérébrale, mais il doit être entièrement réalisé, car « il n'y a qu'une seule méthode qui est la bonne et qui consiste dans la prononciation et le grand goût du chant », conclurons-nous avec le sieur de la Chapelle (1739).

Mais rien encore n'est fait si une exécution, aussi exacte que possible, manque de vie, d'animation, de chaleur. « Le bon goût des accents (expressifs) entre pour beaucoup dans la composition musicale, surtout dans le récitatif et dans les airs passionnés. Le compositeur et le chanteur y doivent avoir le plus grand égard, s'ils veulent rendre avec vérité l'expression du sentiment. On ne prescrit pas l'expression du sentiment.

L'accent qui le manifeste est le langage du sens intérieur. Nous n'y sommes conduits que par l'émotion qu'excitent en nous les passions qui nous agitent. » (De Brosses.)

Puisque le goût dicte le choix des moyens d'expression, c'est au chef qu'incombe d'exciter l'enthousiasme tant chez les exécutants que chez les auditeurs, en leur communiquant la foi qui l'anime.

« Il y a souvent plus de paresse que d'inhabileté, disait Fétis, qui fut un directeur de chœur excellent ; la paresse n'a point de place dans une âme émue. »

Il faut qu'on sente que le chef comprend et qu'il est ému ; « alors son sentiment et son émotion se communiquent à ceux qu'il dirige, sa flamme intérieure les échauffe, son électricité les électrise, sa force d'impulsion les entraîne ; il projette autour de lui les irradiations vitales de l'art musical. S'il est inerte et glacé, au contraire, il paralyse tout ce qui l'entoure comme ces masses flottantes des mers polaires, dont on devine l'approche au refroidissement subit de l'air ». (Berlioz.)

On ne saurait mieux dire : sans la flamme intérieure, en effet, tous les efforts demeureront toujours infructueux.

Classement et groupement des voix dans le chœur

Les voix doivent être classées avec le plus grand soin, car elles diffèrent plus par leur caractère ou leur timbre que par leur étendue.

Il s'ensuit que la proportion des voix dans un chœur, s'établira moins par le nombre des chanteurs que par la nature des voix.

La désignation des voix a beaucoup varié selon les époques et les genres musicaux.

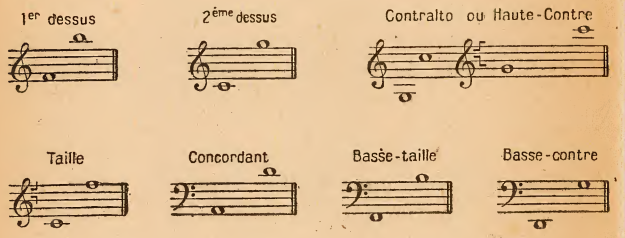
A l'origine de la musique polyphonique, aux XIII^e^ et XIV^e^ siècles, le terme de *discantus* (en français *déchant*, en allemand *diskant*) était employé pour désigner la partie supérieure d'une composition à plusieurs voix, les autres parties se nommaient *duplum*, *triplum*, *quadruplum*, *motetus*, *tenor*, *contratenor*, ce dernier nom désignant le plus souvent la voix relativement la plus grave et correspondant au second ténor ou au baryton élevé. Au XIII^e^ siècle, en effet, on n'employait guère que la voix de ténor en écrivant avec des croisements perpétuels entre les parties. On ne cherchait point encore à exploiter la région aiguë pas plus que la région grave de la voix humaine, et ce n'est guère avant la fin de la première moitié du XV^e^ siècle que l'emploi de la voix de basse commença de se généraliser, et que la tessiture volontairement resserrée par les primitifs se mit progressivement à s'élargir.

A l'époque de la Renaissance on disait en latin : *cantus* ou *superius*, *altus*, *contraltus*, *tenor*, *bassus*, ou en italien : *canto*, *alto*, *contralto*, *tenor*, *basso*. Le mot *soprano* fut généralement employé en Italie et en France, à l'époque du *bel canto* pour désigner la voix la plus élevée des enfants et des femmes, tan-

dis que les Allemands conservaient le nom de *Diskant* pour les dessus.

En France, de la fin du XVI^e^ à la fin du XVIII^e^ siècle, on divisait les voix en premier et deuxième dessus, haute-contre, taille, concordant, basse-taille, basse-contre ; nous disons aujourd'hui : soprano, mezzo-soprano, contralto, ténor, baryton, première basse, deuxième basse.

Voici quelle était alors la tessiture courante de ces différentes voix :



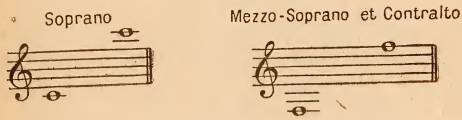
Renfermée entre les limites d'une octave et une quarte au maximum, chaque partie vocale était notée dans les différentes clefs alors en usage et sans employer de lignes supplémentaires (voir p. 76).

Et Merlin Coccaix (fin du XVI^e^ siècle) les caractérisait ainsi : « Le dessus contente le plus l'oreille des escoutans, et la taille est la conductrice des voix et le guide des chantres. La haute-contre orne la chanson et la rend plus mélodieuse. La basse-contre nourrit les voix, les asseure et les augmente. »

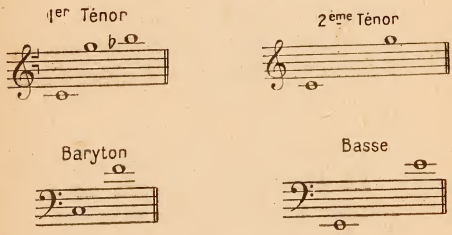
On mettra en regard du tableau précédent celui des limites généralement admises aujourd'hui ; il s'agit seulement de l'étendue qui peut à la rigueur, être atteinte à l'aigu dans les chœurs, mais qui peut être largement dépassée par des solistes à la voix

exceptionnelle : il existe, en effet, des soprani qui peuvent monter jusqu'au *sol* suraigu et des ténors légers capables d'atteindre l'*ut* dièze, et même plus haut encore, en voix de fausset. De même, certaines voix de basse profonde peuvent descendre jusqu'au contre-*si* bémol.

Voix de femmes et d'enfants

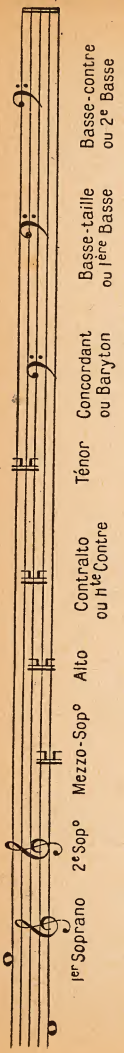


Voix d'hommes



Il faut, dans la composition d'une masse chorale, varier la proportion des voix en raison de leurs qualités plus ou moins sonores :

Dans une chorale de cinquante exécutants, par exemple, on peut répartir les voix de la manière suivante : quatorze soprani, douze mezzo-soprani, dix ténors et quatorze basses, ou bien, si les basses sont robustes, douze ténors et douze basses. L'égalité en volume de voix des parties extrêmes ou intermé-



diaires d'une composition polyphonique ne dépend pas précisément du nombre de chanteurs qui occupent chaque pupitre.

Pour constituer un chœur de cent vingt-six voix destiné à concerter avec un orchestre symphonique de cent dix-neuf exécutants, Berlioz proposait la formule suivante : quarante-six soprani et mezzo-soprani seulement, quarante ténors et quarante basses, qu'il supposait, évidemment, excellents et courageux ; on peut s'étonner de cette proportion.

Question de recrutement ! Vers 1850, il était plus facile de trouver des choristes hommes que des choristes femmes, et l'on écrivait en conséquence. Pour exécuter la *Damnation de Faust*, par exemple, il faut mobiliser un effectif masculin bien supérieur en nombre à l'élément féminin. Aujourd'hui, il est aussi aisé de réunir un chœur nombreux de voix de femmes excellentes musiciennes que cela était difficile il y a un siècle.

Le chœur de l'Opéra de Vienne, ensemble très remarquable pour sa haute conscience artistique et sa valeur technique si appréciées de Weingartner, de Bruno Walter et de Toscanini, était, en 1936, composé de cent une voix ainsi réparties : trente et un soprani (vingt premiers et onze seconds) ; vingt-trois alti (dix premiers et treize seconds) ; vingt-quatre ténors (quatorze premiers et dix seconds) et vingt-deux basses (douze barytons et onze basses).

Le groupement des voix peut s'opérer

de diverses manières suivant les indications de la partition.

Le chœur normal est celui dit à quatre voix mixtes : soprano, alto, ténor et basse. Le chœur à trois voix mixtes se compose du soprano, du ténor et de la basse.

Le chœur à voix égales peut s'écrire à deux, trois ou quatre voix d'hommes, de femmes ou d'enfants.

Le chœur à quatre voix d'hommes constitue la formation type du chœur à quatre voix égales, formation dotée d'un répertoire immense.

Mais il est possible également d'écrire des chœurs à quatre voix féminines, lorsque l'on est sûr de pouvoir disposer d'un assez grand nombre de chanteuses, ou d'être exécuté par des ensembles où se trouvent groupés des soprani élevés et d'authentiques contralti doués de belles notes graves.

Si le compositeur veut écrire à plus de quatre voix mixtes, il a le choix entre de multiples combinaisons.

Le chœur à cinq voix peut se répartir entre trois parties de voix féminines et deux voix d'hommes ; ou deux parties de voix féminines, deux ténors et une basse ; ou bien encore : deux parties de voix féminines, ténor, baryton et basse.

Le chœur à six voix comprend généralement deux parties de soprani ; une partie d'alto ; une ou deux parties de ténor ; et une ou deux parties de basses ; il peut être écrit en parties réelles, ou en forme de double-chœur, c'est-à-dire en deux chœurs à trois voix mixtes ; le plus souvent, le sextuor vocal comprend les deux voix extrêmes et la voix moyenne de chaque groupe.

Le chœur à huit voix s'établit en groupant deux par deux chaque genre de voix masculines et féminines en un seul chœur écrit en parties réelles, ou en faisant dialoguer deux chœurs à quatre voix mixtes ;

ou bien encore, en répartissant les voix en deux chœurs à quatre voix égales.

Il est en outre, beaucoup d'autres combinaisons possibles dans la disposition de chœurs à dix, douze, et même seize voix et plus.

Les maîtres romains et vénitiens de la fin du XVI^e^ siècle et la première moitié du XVII^e^ se plaisaient à multiplier dans leurs compositions chorales le nombre des parties. En 1650, Orazio Benevoli, maître de chapelle du dôme de Saint-Pierre, fit exécuter à l'église de la Minerve, à Rome, une messe à quarante-huit voix réparties en douze chœurs. Mais Ockeghem, environ deux siècles plus tôt, avait écrit un *Deo gratias* à trente-six voix égales disposées en neuf canons à quatre voix. Ce sont-là des curiosités ou raretés musicales, car il est d'expérience, qu'à moins d'effets spéciaux, la polyphonie ne gagne guère à faire appel à plus de quatre parties réelles.

Les voix d'enfants, disait Berlioz, « sont d'un excellent effet dans les grands chœurs. Les soprani des petits garçons ont même quelque chose d'incisif, de cristallin qui manque au timbre de soprani des femmes ».

Rien, en effet, ne peut suppléer aux voix d'enfants dans le grand morceau initial de la *Passion selon saint Mathieu* pour exposer le choral qui se superpose aux deux chœurs.

Composition des chœurs à diverses époques

Aux débuts de la musique polyphonique, les chapelles des papes, des rois ou des empereurs, des princes ou des chapitres d'églises collégiales, abbatiales ou cathédrales étaient composées d'un petit nombre d'exécutants, mais tous de qualité, solistes

ou compositeurs, clercs, laïques cultivés et enfants soigneusement triés et instruits dans des écoles spéciales. Le chapitre de Notre-Dame de Paris, par exemple, dès le XIII^e siècle, regardait sa psallette comme le séminaire de l'Université. Si le peuple, lors de la célébration de grandes fêtes religieuses ou publiques, pouvait prendre part à l'exécution de grands chœurs à l'unisson tels qu'acclamations ou litanies, la musique figurée demeurait un domaine réservé à une élite très restreinte, dans la règle ; à un ensemble de solistes.

En 1425, année au cours de laquelle fut tenté le premier essai de faire intervenir les voix d'enfants à la chapelle pontificale, Nicolas Grenon, ancien maître des enfants des cathédrales de Laon et de Cambrai, fut appelé à Rome avec un groupe de cinq enfants seulement, mais qui avaient été remarqués pour leurs aptitudes musicales.

A l'époque où Jean de Ockeghem faisait partie de la chapelle du duc Charles de Bourbon, lequel résidait ordinairement à Moulins, la chapelle « d'icelui seigneur » comptait seulement douze prêtres ou laïques y compris le chapelain (*Comptes* des années 1446-1448).

Lorsqu'en 1452, Ockeghem, en qualité de deuxième haute-contre (*inter bassos contratenoristas*, rapporte Tinctoris son contemporain), passa au service de Charles VII, la « Chapelle-musique » du roi de France n'était composée que de quatorze chantres et chapelains à 15 livres par mois chacun, plus deux autres chapelains et deux sommeliers.

La Chapelle Sixtine, lors de son institution sous le pontificat de Sixte IV (1471-1484), comptait en 1473, quatorze chanteurs ; mais deux ans plus tard, une vingtaine. En cette année 1475, la réunion d'un ensemble de trente-deux chanteurs était citée

comme un événement extraordinaire de la vie musicale.

A la mort de Louis XII (1515), la Chapelle Royale comptait vingt-trois chanteurs. A Vienne, on pouvait dénombrer à la *Hofburgkapelle*, en 1508-1509, vingt voix d'enfants et vingt-neuf voix d'hommes ; en 1519, la dite formation était composée de vingt et un enfants (soprani), sept alti, six ténors et six basses ; en 1554, trente-trois chanteurs et enfants y étaient réunis sous la direction d'Arnold von Bruck ; mais sous l'empereur Maximilien II qui régna de 1564 à 1576, la célèbre institution compta jusqu'à quatre-vingt-trois exécutants.

Sous le règne du pape Clément VII (1523-1534), on pouvait énumérer vingt-deux chanteurs à la chapelle pontificale. Leur nombre s'augmenta peu à peu : sous Paul III, les Constitutions de la Chapelle Sixtine, promulguées en 1545, avaient fixé le nombre des chanteurs à trente-sept, mais le pape Jules III (1550-1555) ordonna de réduire à vingt-quatre le nombre des exécutants.

Au temps où Palestrina dirigeait la maîtrise de la chapelle *Julia* à Saint-Pierre de Rome, le personnel comprenait six enfants, six sopranistes, six alti, quatre ténors et quatre basses, un *corista* et l'organiste Tartaglini : en tout vingt-neuf exécutants (1578).

A Paris, en 1548, au lendemain de l'avènement du roi Henri II, la musique de la chambre comprenait une douzaine de voix d'hommes et deux organistes.

A Saint-Marc de Venise, à la même époque, la chapelle de la basilique comptait, suivant les circonstances, de dix-sept à quarante chanteurs.

En parcourant les comptes de la Chapelle-musique des rois de France, on verra qu'à partir de la

fin du XVI^e siècle jusqu'au troisième tiers du XVIII^e, le nombre des exécutants alla toujours en augmentant ; sous le règne du roi Henri IV, à l'époque où Eustache du Cauroy, qui avait d'abord servi comme haute-contre, dirigeait le chœur de la Chapelle Royale, on y pouvait dénombrer : quatre dessus, sept hautes-contre, sept tailles et onze basses-contre, soit : vingt-neuf chanteurs. Sous Louis XIII, le roi-musicien, cet effectif fut encore augmenté pour pouvoir exécuter les motets à deux chœurs de Nicolas Formé ; mais dès 1692, la Chapelle du roi Louis XIV réunissait sous la direction de Lalande, dix-sept instrumentistes en plus de l'organiste et soixante-dix-huit choristes ainsi répartis :

9 dessus de voix et 6 pages ;
13 hautes-contre ;
18 hautes-tailles ;
21 basses-tailles ;
8 basses chantantes ;
3 basses jouant du serpent.

4 dessus de violon ;
3 quintons et quintes ;
2 basses de viole ;
1 grosse basse de violon ;
1 théorbe ;
2 flûtes d'Allemagne ;
2 bassons ;
1 basse de cromorne.

Jacques Thomelin († 1693), Jean Buterne, Guillaume-Gabriel Nivers et Nicolas Le Bègue assuraient « par quartier » leur service d'organiste.

En 1712, une masse chorale de quatre-vingt-huit exécutants était distribuée sous la direction de Lalande et Guillaume Minoret de la manière suivante :

10 hauts et bas-dessus de voix (soprani I et II) ;
24 hautes-contre ;
20 tailles ;
23 basses-tailles ;
11 basses chantantes.

La « symphonie » était composée de six dessus de violon, trois basses, un « gros basson à la quarte à

l'octave » (sorte de contrebasson), trois dessus de hautbois, deux serpents.

Après la réorganisation de 1761, le nombre des chanteurs fut réduit ; on chercha toutefois à regagner en qualité ce que l'on avait perdu en quantité et on se limita, après un choix sévère, à un total de cinquante instrumentistes et cinquante-deux choristes, soit :

7 desssus italiens et 6 pages ;	17 violons ;	2 cors ;
3 faussets ;	4 quintes ;	4 bassons ;
11 hautes-contre ;	10 violoncelles ;	1 trompette ;
8 tailles ;	3 contrebasses ;	1 timbalier ;
9 basses-tailles ;	5 flûtes et hautbois ;	2 organistes.
8 basses-contre.	2 clarinettes ;	

Telle était la composition de la Chapelle Royale à l'époque du premier séjour de Mozart à Paris. Dans une lettre datée du 1er février 1764, Léopold Mozart, après avoir assisté à Versailles à la messe de minuit, remarque la qualité des chœurs qui « sont bons et même excellents... Aussi, ajoute-t-il, suis-je allé tous les jours, avec mon petit homme, à la messe du Roi dans la Chapelle Royale, pour entendre les chœurs dans les motets qui y sont chantés à tous les offices. »

En 1790, nouvelle réduction des crédits ; la Chapelle Royale ne compte plus que quarante-trois instrumentistes et trente-neuf choristes :

2 dessus italiens ;	16 violons ;	2 cors ;
12 pages ;	4 quintes ;	4 bassons ;
2 faussets ;	6 violoncelles ;	1 trompette (1) ;
6 hautes-contre ;	2 contrebasses ;	1 harpe ;
6 tailles ;	2 flûtes ;	1 timbalier ;
3 basses-tailles ;	2 hautbois ;	2 organistes.
8 basses-contre.	2 clarinettes ;	

(1) Dans les grandes circonstances, on pouvait faire appel aux quatre trompettes « ordinaires » de la Musique de la Grande-Ecurie.

En ajoutant à cet effectif les employés, bibliothécaires, « avertisseurs », porteurs, etc., il en coûtait quand même au trésor royal une somme dépassant 206.000 livres.

A l'Opéra, en 1713, les chœurs étaient composés de douze voix de femmes et vingt-quatre voix d'hommes ; en 1778, cinquante chanteurs concertaient avec soixante-quatre musiciens. A la veille de la Révolution, l'effectif comprenait cinquante-cinq choristes (vingt-huit femmes, vingt-sept hommes) et soixante-quinze musiciens.

On remarquera, en examinant ces tableaux que la prépondérance était donnée aux voix d'hommes et spécialement aux voix graves ; c'était un principe adopté partout en France pour les raisons qu'en avait donné Marc-Antoine Laugier dans son *Apologie de la musique française* (1754) :

« Pour qu'une musique soit bien exécutée, il faut fournir suffisamment toutes les parties, de manière que chacune fasse son effet, que les parties principales, telles que le dessus et la basse, dominent davantage, que les parties accessoires, telles que la haute-contre et la taille soient moins ressenties, afin qu'il en résulte une harmonie où rien ne déborde et qui aie de l'unité. On ne peut trop recommander de fournir les basses plus que tout le reste, parce qu'elles sont le fondement de l'harmonie, et à cause de la nature du son grave qui est toujours le moins perçant. L'une des grandes beautés de l'orgue, ce sont ses basses un peu exagérées. Dans les chœurs, c'est toujours la basse qui dessine le tableau et qui consomme l'expression. Elle doit prévaloir et occuper l'oreille plus que toute autre partie. »

Si l'on peut citer comme un événement peu commun une exécution du *Te Deum* de Lully donnée à l'Oratoire de la rue Saint-Honoré, du vivant de

l'auteur, avec le concours de trois cents musiciens et chanteurs, ce ne fut guère avant la fin du XVIIIe siècle que l'on se plut à réunir des masses chorales pour l'exécution des grandes œuvres telles que cantates ou oratorios ; encore que certains chefs-d'œuvre consacrés tels que *La Messe en si mineur* ou les *Passions* de J.-S. Bach, ne gagnent pas à être exécutés par des masses. Le maître de Leipzig écrivait pour des ensembles assez réduits où les instruments figuraient à peu près en nombre égal à celui des chanteurs. L'idéal est un orchestre composé de trente à quarante exécutants et un chœur d'une cinquantaine de voix au maximum.

Les oratorios de Hændel s'accommodent mieux de masses plus importantes, mais ne perdent rien à être exécutés avec un effectif relativement modeste. Tout comme Bach, Hændel supposait tout simplement que chanteurs et instrumentistes devaient s'équilibrer à nombre égal ; et en outre, qu'il devait y avoir un parfait équilibre entre la masse des instruments à archet et celle des instruments à vent.

Sans doute, pour la première audition à Westminster-Abbey du Psaume funèbre *(Funeral Anthem)* qu'il avait écrit pour la mort de la reine Caroline (1737), Hændel a pu disposer d'une masse de quatre-vingts chanteurs sélectionnés et de cent instrumentistes ; mais c'était là une circonstance exceptionnelle et qui ne se renouvela pas fréquemment lors des exécutions des grands anthems ou oratorios qui eurent lieu au cours de la vie du maître.

La coutume de donner les oratorios classiques avec des masses importantes prit naissance à Londres, le 26 mai 1784, lors du festival organisé à l'occasion du centième anniversaire de la naissance de Hændel : trois cents chanteurs et deux cent cinquante instrumentistes y furent réunis sous le

commandement de John Bates pour exécuter *Le Messie*, à Westminster-Abbey. Une immense estrade en gradins avait été établie à l'extrémité de la grande nef et les chœurs y étaient placés devant l'orchestre.

Cet exemple fut suivi deux ans plus tard par J.-Adam Hiller qui donna le même oratorio à la *Domkirche* de Berlin avec le concours de trois cents exécutants, mais les chœurs furent alors disposés de chaque côté de l'orchestre.

Une grandiose manifestation fut le Festival organisé à Vienne dans le manège d'hiver, les 5 et 9 novembre 1843, par la *Société des Amis de la Musique :* neuf cent quatre-vingt-huit exécutants, dont six cent soixante choristes, y prirent part sous la direction de J.-R. Schmiedel pour donner deux fois *La Création* d'Haydn.

Les chœurs, placés devant l'orchestre, comprenaient deux cents soprani, cent cinquante alti, cent cinquante ténors et cent soixante basses ; et c'était là, nous semble-t-il, une excellente distribution.

Le Festival organisé par Berlioz, le 1er août 1844, au Palais de l'Industrie, avec le concours de mille deux cents exécutants a également laissé un souvenir durable. C'était justement l'année de la première publication du *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration moderne*, au dernier chapitre duquel Berlioz a consigné son rêve d'une réunion de toutes les forces musicales qu'il était alors possible de rassembler à Paris, « dans un vaste local disposé pour cet objet par un architecte acousticien et musicien, en vue d'une composition écrite *ad hoc* ». Berlioz rêvait d'une masse de huit cent vingt-sept exécutants comprenant quatre cent soixante-sept instrumentistes et trois cent soixante choristes ainsi répartis : quarante enfants, cent voix de femmes,

cent ténors et cent vingt basses. On voit que dans cet ensemble les chœurs ne dominent pas ; c'est, à notre avis, une erreur ; deux cents voix d'enfants n'eussent pas été de trop et il eût fallu presqu'autant de voix féminines ; mais Berlioz faisait remarquer que, de son temps, l'on aurait eu beaucoup de peine à réunir, à Paris, trois cent soixante voix de quelque valeur, tant l'étude du chant y était « à cette heure, peu répandue ou peu avancée ». Fort heureusement, il n'en est plus de même aujourd'hui.

Plus près de nous, on peut citer les grandes auditions chorales données aux Festivals de Leeds et de Sheffield, ou au Festival rhénan célébré alternativement d'année en année à Cologne, Dusseldorf et Aix-la-Chapelle.

Mentionnons encore la première audition en France de *La Passion selon saint Mathieu*, de J.-S. Bach, organisée en 1886, par la *Concordia* sous la direction de Ch.-Marie Widor, et les exécutions des oratorios de Hændel dirigées par Charles Lamoureux, en 1873 et 1874, avec le concours de la société, fondée par lui, l'*Harmonie sacrée*. La première audition en France d'*Israël en Egypte*, fut donnée au Trocadéro, le 3 juin 1891, avec un effectif de trois cents exécutants sous la direction de Gabriel-Marie avec Vincent d'Indy à l'orgue ; aux Festivals Hændel qui furent dirigés en 1906, à Mayence, par Fritz Volbach, prirent part deux cent soixante-cinq exécutants dont cent quatre-vingt-cinq chanteurs (soixante soprani, cinquante-huit alti, vingt-cinq ténors, quarante-deux basses) ; on nous permettra d'évoquer le souvenir des exécutions du *Messie* organisées par la Société Hændel de Paris, en 1910, et qui eurent lieu au palais du Trocadéro, les 23 avril et 11 mai, sous la direction de l'auteur de ce volume, avec le concours de quatre

cents exécutants dont deux cent soixante-dix choristes.

La première audition de la *VIII*e *Symphonie*, de Gustave Mahler, donnée en 1910, à Vienne, sous la direction de l'auteur, fut un véritable événement ; cette symphonie pour grand orchestre et trois chœurs, dite *La Symphonie des Mille* exige, en effet, le concours d'un millier d'exécutants.

Citons enfin l'émission du *Requiem* de Berlioz, organisée le 26 novembre 1944, à l'Opéra par la Radiodiffusion nationale, avec le concours de six cent dix-huit exécutants réunis sous la direction de Charles Münch.

Les chœurs comptaient trois cent seize chanteurs placés devant l'orchestre et ainsi répartis : quatre-vingt-dix soprani, soixante-dix-sept alti, soixante-dix-huit ténors, soixante et onze basses.

Chœurs parlés

Plusieurs compositeurs contemporains, Darius Milhaud, Honegger, Jacques Ibert et Capdevielle notamment, ont tenté de rénover ou d'enrichir la technique chorale par l'emploi ou le réemploi de la déclamation collective, création de l'antiquité. A la vérité, le chœur parlé constitue un moyen d'expression dont il faut faire un usage modéré et habilement exceptionnel. Il est, bien entendu, indispensable, dans l'exécution de cette psalmodie d'un genre nouveau, d'observer avec l'exactitude la plus stricte, les valeurs rythmiques indiquées par la notation ; mais là n'est pas la difficulté ; celle-ci consiste essentiellement dans le modelage du texte, dans la recherche d'une diction collective nuancée qui aille directement à l'esprit de l'auditeur et dans le choix d'un « ton » réunissant les qualités d'intensité, de

hauteur et d'expression seules capables de rendre émouvante, spirituelle ou tragique, l'interprétation des passages murmurés, récités ou déclamés.

Les répétitions

Principes de travail. — Chaque voix doit être exercée dans son étendue normale. Si peu élevé que soit le degré de difficulté d'une œuvre chorale mise à l'étude, une interprétation « fidèle, colorée, inspirée, ne se peut obtenir que par des répétitions partielles ».

« Il faut faire étudier chaque partie d'un chœur isolément, jusqu'à ce qu'elle soit bien sue, avant de l'admettre dans l'ensemble. » (BERLIOZ.) On gagnera un temps précieux en travaillant d'autant plus lentement que le mouvement du morceau est plus rapide et en commençant par la diction exactement rythmée du texte sans les notes.

On solfiera ensuite les passages rapides ; enfin, on réunira les paroles à la musique en arrivant peu à peu au mouvement indiqué par l'auteur.

Le chef doit user de tous les moyens pour rendre ses répétitions intéressantes. « Le succès d'une société chorale en dépend, et la pierre de touche de la popularité de ces répétitions, est le sentiment qu'on éprouvera, d'un plaisir et d'un enrichissement perdu, chaque fois qu'on y aura manqué. » (COWARD.)

Les chœurs *a capella* doivent être étudiés sans le secours d'aucun instrument, puisqu'il y faut tendre à ne réaliser que des intervalles non tempérés.

Salle de répétitions. — L'installation matérielle n'est pas un facteur à négliger pour la bonne marche des études chorales. Les répétitions doivent avoir lieu dans des salles bien éclairées, assez vastes pour

pouvoir s'y installer commodément et en gradins, s'il est possible.

La salle ne doit être ni trop sourde, ni trop sonore ; l'emplacement d'une bibliothèque et d'un vestiaire doit être prévu, de même que la présence d'un bon piano toujours tenu en état de parfait accord.

Une chorale doit pouvoir disposer, en tout temps d'un local annexe également pourvu d'un instrument à clavier, pour pouvoir organiser des répétitions partielles ou des auditions individuelles, et enfin d'un bureau pour le chef de chœur.

Il existe en Europe assez d'installations bien étudiées et parfaitement réalisées, *après entente cordiale entre les architectes et les musiciens*, pour servir de modèle aux futurs bâtisseurs de théâtres, de salles de concert ou de Maisons de la Radio.

Disposition des chœurs et de l'orchestre

I. — *Disposition du chœur* a capella

Le chœur *a capella* doit être disposé en arc de cercle au milieu de l'emplacement qui lui est réservé, le chef se plaçant au centre, à environ 2 mètres de ses chanteurs.

Un amphithéâtre de plusieurs gradins est indispensable.

Chœur mixte. — Au concert non radiodiffusé, les soprani doivent se placer à gauche du chef, les alti à sa droite, les ténors derrière les soprani et les basses derrière les alti.

Devant le micro, il est préférable de disposer les voix par tranches parallèles en suivant l'ordre normal des voix, c'est-à-dire de gauche à droite : soprani, alti, ténors et basses.

Il faut donc ici revenir à la disposition que blâ-

mait Debussy, « à cette habitude stupide de placer les chœurs comme dans les bains froids : côté des hommes, côté des femmes ».

En vitupérant ainsi dans une lettre adressée à son ami Robert Godet, l'auteur de *Pélléas* pensait aux chœurs du *Martyre de Saint Sébastien* dont il était alors en train d'achever la composition ; et déjà il s'inquiétait des possibilités ou des exigences de la mise en scène du *Mystère* de Gabriele d'Annunzio.

Chœur à voix égales. — Le chœur d'hommes à voix égales doit être ainsi disposé : les premiers ténors à gauche du chef ; les deuxièmes à droite ; les barytons derrière les premiers ténors ; les basses derrière les deuxièmes ténors. Même disposition pour une chorale féminine : les premiers soprani à gauche du chef ; les seconds à droite ; les mezzo-soprani derrière les premiers soprani ; les contralti derrière les seconds soprani.

Telles sont les dispositions les plus rationnelles et les plus normales.

II. — *Disposition du chœur uni à l'orchestre*

« Il est impossible d'indiquer d'une façon absolue le meilleur groupement du personnel des exécutants dans un théâtre et dans une salle de concerts, la forme et l'arrangement de l'intérieur des salles influant sur les déterminations à prendre en pareil cas. Ajoutons qu'elles dépendent en outre du nombre des exécutants qu'il s'agit de grouper, et dans quelques occasions, du mode de composition adopté par l'auteur de l'œuvre qu'on exécute. » (Berlioz.)

La première question est de savoir si l'on placera le chœur devant ou derrière l'orchestre. Si le chœur est très nombreux, la disposition derrière l'orchestre

est évidemment la meilleure ; mais si l'ensemble vocal ne dépasse pas une soixantaine de chanteurs, il est préférable de la placer en avant de l'orchestre, mais sur un plan inférieur à celui des instruments à cordes, afin de ne pas en affaiblir la sonorité.

Si un nombreux chœur d'enfants doit s'adjoindre au grand chœur mixte, sa place est tout en haut de l'estrade auprès de l'orgue.

La sonorité de l'orchestre doit toujours être proportionnée à celle du chœur et vice-versa.

Des partitions et des parties séparées

Beaucoup d'éditeurs impriment encore les œuvres vocales en parties séparées. Il est de beaucoup préférable de publier le répertoire *a capella* ancien ou moderne en partition complète.

Si ce genre de publication est plus onéreux pour les sociétés chorales, il y a, par contre, les grands avantages suivants :

La distribution des partitions aux exécutants est beaucoup plus simple et plus rapide, chacun ayant exactement la même feuille ou le même cahier.

Un bon résultat des répétitions est obtenu rapidement du fait que chaque exécutant au lieu de compter éventuellement des mesures de silence, suit les autres parties et voit de suite le moment de sa rentrée.

La perfection de l'exécution est beaucoup plus assurée pour la raison que nous venons de donner et aussi parce que, lors d'une entrée après des mesures de silence, la justesse de l'intonation est singulièrement facilitée si l'œil et l'oreille ont suivi une autre partie chantante.

S'il s'agit d'œuvres vocales importantes écrites pour chœur et orchestre, il suffira de réunir en acco-

lade les voix de femmes, puis les voix d'hommes et de les faire graver séparément, à la condition toutefois d'offrir aux chanteurs les points de repère et les répliques nécessaires pour assurer la sécurité dans l'exécution.

Il est indispensable que les lettres ou numéros de repère soient identiques à ceux qui figurent dans les parties d'orchestre et dans la grande partition.

Enfin, il serait désirable que tous les éditeurs prissent définitivement l'habitude de graver les dits numéros ou lettres de repère sur la partition de piano ; cette innovation aurait l'heureux résultat d'éviter de regrettables pertes de temps au cours des répétitions, l'accompagnateur n'ayant plus à rechercher dans sa partition l'endroit où il faut reprendre après un arrêt. N'est-ce pas une vérité admise depuis longtemps, que l'emploi du temps doit être compté parmi les exigences les plus impérieuses de l'art du chef de chœur, comme de celui du chef d'orchestre ?

Espérons que cet appel à la bonne volonté des éditeurs des deux mondes sera, enfin, entendu.

Chapitre III

LE RÉPERTOIRE DU CHANT CHORAL

I. — Musique d'inspiration religieuse

I. — Chant grégorien

Que la musique, art religieux par excellence, ait toujours été un puissant tremplin de la pensée de l'homme voulant s'élever vers le divin, nous avons vu ce fait attesté par l'histoire la plus reculée.

Le plus ancien répertoire de mélodies chorales qui nous soit parvenu est constitué par l'ensemble des mélodies liturgiques, trésor qui constitue tout l'art grégorien, lequel n'est que chant, et surtout chant choral accompagnant de sa prière collective étrangère aux variations de la mode, les mystères de la religion. Encore aujourd'hui, et dans le monde entier, le chant grégorien vit, intensément et richement à la fois, malgré son dépouillement absolu ; car il a renoncé à tout, pour pouvoir voler librement dans les plus hautes régions de la spiritualité ; il a renoncé à la mesure, à la carrure, à la polyphonie, à tout attrait séducteur ; il n'a besoin de l'accompagnement d'aucun instrument ; par son unisson, il semble n'être qu'une voix de plus dans le concert de la nature ; et c'est peut-être grâce à cette pauvreté austère qu'il détient son pouvoir mystérieux de traduire tous les sentiments.

Il n'est que d'ouvrir le *Graduel* et l'*Antiphonaire* vaticans, publiés par ordre du pape Pie X, pour y

trouver un choix incomparable de chœurs de la plus haute valeur d'art qui se puisse imaginer. Dans ces *Psaumes*, ces *Hymnes*, ces *Séquences*, ces *Cantiques*, ces *Alleluias*, ces *Litanies*, on sent véritablement palpiter l'âme des générations endormies.

II. — La polyphonie classique

Parce qu'elle se rapportait parfaitement au chant grégorien, la polyphonie dite palestrinienne a mérité de lui être associée dans les cérémonies les plus solennelles de l'Eglise. Ces deux types de musique sont les deux modes sonores de l'art liturgique, art de prière et de méditation, indifférent aux bruits de la terre et aux passions du dehors.

Si les maîtres de l'école franco-flamande du XV^e^ siècle peuvent être considérés comme les créateurs de la polyphonie classique, il serait injuste d'oublier les précurseurs de génie à qui revient l'honneur d'avoir réalisé les premiers monuments de l'art harmonique. Ils se nomment : Léonin et Pérotin, maîtres déchanteurs et organistes de Notre-Dame de Paris à l'époque de sa construction ; Robert de Sabilon et Pierre de La Croix, lesquels s'illustrèrent sous le règne de saint Louis ; Philippe de Vitry et Guillaume de Machaut, déjà célèbres au temps de Charles V. N'oublions pas les maîtres florentins de l'*Ars nova*. Leurs œuvres ont été publiées par Pierre Aubry, Frédéric Ludwig, Charles Van den Borren, Amédée Gastoué, Plamenac, Mme E. Droz, Geneviève Thibaut, Yvonne Rokseth, Guillaume de Van et Jacques Chailley ; il est donc possible d'étudier à loisir et de faire revivre par l'exécution les premiers modèles connus de composition à deux, trois ou quatre voix : motets en contrepoint basés sur un *cantus firmus* emprunté générale-

ment au chant grégorien, ou *conduits* de caractère plutôt harmonique et de style véritablement choral.

Les compositeurs anglais Dunstable et Lionel Power ; les Liégeois Jean Cicogne et Jean Brasart ; Binchois, chantre de la chapelle de Philippe le Bon et de Charles le Téméraire ; Guillaume Dufay, maître de chapelle de la cathédrale de Cambrai ; Busnois ; Tinctoris ; Ockeghem, tant apprécié de Charles VII ; Antoine Févin d'Arras, le musicien favori du roi Louis XII ; Josquin des Prés, Loyset Compère et Jean Mouton, tous trois chanoines de la collégiale de Saint-Quentin ; Richafort de Bruges ; Brumel et Pierre de La Rue, tenus en haute estime par le pape Léon X ; Jacob Obrecht, le maître d'Erasme et d'Isaac, et qui devint maître de la chapelle de l'empereur Maximilien : tels sont les principaux auteurs dont il est facile de remettre les messes, les motets et les psaumes au programme des sociétés chorales dont les membres désirent savoir à quel stade de perfection était arrivé l'art du contrepoint vocal à l'époque où Van Eyck, Mantegna, Boticelli, Léonard, Raphaël et le Corrège avaient déjà terminé leur éblouissante carrière.

La grande époque de la musique polyphonique, époque contemporaine de Michel-Ange, se continue avec Jacques Clément (Clemens non papa), maître de chapelle de la cathédrale d'Anvers ; Firmin Lebel de Noyon, qui fut le maître de Palestrina ; Créquillon, directeur de la chapelle de Charles-Quint ; Nicolas Gombert, de Bruges ; Adrien Willaert, de Roulers, lequel s'en alla à Venise fonder l'école d'où devaient sortir Ingegneri, Merulo, les Gabrieli, Cyprien de Rore et Zarlino.

Palestrina devint le maître incontesté de l'école romaine concurremment avec les Espagnols Morales et Vittoria, protégés de Philippe II. Autour d'eux,

les Nanini, les Anerio, Giovanelli, Soriano, Marenzio ; les Belges Philippe de Monte et Orlando de Lassus ; les Français Claudin de Sermizy et Certon, multiplièrent les insurpassables modèles d'une polyphonie dont la convenance liturgique est supérieure à tous les autres genres de musique lesquels furent, par la suite, cultivés dans l'église.

Citons encore parmi les maîtres de la polyphonie classique : Henri Finck, en Pologne ; Ludwig Senfl, à Munich ; Arnold von Bruck, à Vienne ; Stoltzer à la cour de Hongrie ; Escobedo, à Ségovie ; Guerrero, à Séville ; Cardoso, à Lisbonne ; Tallis, Byrd, John Bull, Gibbons et Dowland, à Londres ; tous rivalisaient de zèle et de génie dans la direction et l'enrichissement du répertoire de leurs chapelles respectives.

Concurremment, le choral luthérien devenu l'un des principaux éléments du culte réformé se développait sous l'impulsion de Johann Walther, des Alsaciens Greiter et Dachstein, de Martin Agricola, Georg Rhau et Jean Eccard ; en même temps, Goudimel et Claude Le Jeune, par sympathie pour les Huguenots, mettaient en musique les cent cinquante Psaumes de David, traduits par Clément Marot et Théodore de Bèze.

Les œuvres de tous ces maîtres ont été publiées par les soins de Karl Proske, Eitner, Franz-Xaver Haberl, Michel Haller, Charles Bordes, Henry Expert, Van Nuffel, Pedrell et Raffaele Casimiri. On n'a donc plus que l'embarras du choix parmi d'excellentes rééditions à la fois pratiques et scientifiquement établies.

III. — Le règne de la basse continue Les romantiques et les modernes

1. *La Messe et le Motet*

Le répertoire de la messe et du motet, du début du XVI^e^ à la fin du XVIII^e^ siècle, continue à s'enrichir prodigieusement d'œuvres chorales conçues dans le nouveau style inauguré avec l'emploi de la basse chiffrée et l'adjonction aux voix d'un accompagnement instrumental plus ou moins discret selon le degré des fêtes à célébrer, ou l'abondance des ressources dont disposaient les chapelles.

A Rome, Allegri, Agostini, Cifra, Abbatini, Foggia, Benevoli, Bernabei, Mazocchi, Bontempi et Pitoni ; à Venise, Giovanni Gabrieli, Monteverdi, Legrenzi, Lotti et Grandi ; à Naples, Scarlatti, Durante, Leonardo Leo et Francesco Feo ; à Bologne, le P. Martini, se spécialisèrent dans la composition de messes, de motets et de psaumes liturgiques ou considérés comme tels ; il faut ajouter à cette liste tous les compositeurs d'opéras, de Caldara, Porpora, Jomelli, Hasse et Pergolèse à Joseph et Michel Haydn, et enfin à Mozart, dont tous les *Motets*, les *Vêpres*, les *Litanies* et *Messes brèves* sont à reprendre pour leur sincérité dans la joie mystique et triomphale des grandes festivités de l'Eglise.

En France, le motet à grand chœur qui s'exécutait pendant la messe célébrée en présence du Roi, fut une création du siècle de Louis XIV ; le texte latin en était toujours emprunté aux Psaumes de David.

Les premiers modèles de motets à grand chœur furent donnés par Henri Dumont, Veillot et Bouzignac. Lully, Lalande, Couperin, Lallouette, Campra, Clérambault, Rameau, Mondonville et Blanchard,

vinrent ensuite alimenter généreusement le fonds de musique de la Chapelle Royale d'œuvres splendides valant par une déclamation correcte et intelligente des textes sacrés, et destinés à constituer, à partir de 1725, la pierre angulaire du répertoire au Concert spirituel.

La plus grande partie de ce répertoire si précieux est malheureusement demeurée inédite. Sauf les motets de Dumont, de Lully, de Couperin, de Rameau et quelques-uns de Lalande, tout le reste n'est connu que par quelques spécimens trop rares, vu l'importance et la valeur historique de ces manifestations de notre génie national.

La carence, d'ailleurs, est la même en ce qui concerne l'immense répertoire de la musique profane.

Il serait donc souverainement désirable d'entreprendre enfin la publication des *Monuments de la Musique française des XVII*e *et XVIII*e *siècles*. Le répertoire d'inspiration religieuse embrasserait une période comprise entre 1590 environ et 1780. Après cette date en effet, la décadence de la musique sacrée, déjà contaminée depuis longtemps par l'introduction du style d'opéra à l'Eglise, ne fait que s'accroître pour aboutir à une dégénérescence complète et générale en tous pays. Il existe pourtant de beaux chœurs religieux signés de Méhul et de Lesueur.

Une heureuse réaction cependant commença dès le premier quart du XIXe siècle grâce aux efforts de Cherubini, Choron et Fétis.

Le *Requiem en* ut *mineur* et la *Messe du Sacre* de Charles X de Cherubini, ouvrages fort admirés de Beethoven, renferment des chœurs d'une écriture et d'une sonorité splendides. La *Messe en* ut, composée en 1807 par Beethoven, marque également une date importante dans l'histoire de la messe

symphonique : les divers aspects de l'idéal religieux et de sentiment dramatique s'y harmonisent avec une étonnante sûreté dans l'interprétation des textes rituels.

La *Missa solemnis en* ré est un monument prestigieux qui fait pendant à la *Messe en* si *mineur* de Jean-Sébastien Bach, mais les vastes proportions de ces deux ouvrages les empêchent de cadrer avec la célébration de l'office ; il en est de même en ce qui concerne la *Grand'Messe inachevée en* ut *mineur* et le fameux *Requiem* de Mozart, ou le romantique *Requiem* de Berlioz ; la vraie place de ces chefs-d'œuvre est au concert. Les messes de Schubert, notamment celles en *sol*, en *la* bémol et en *mi* bémol portent la marque caractéristique du génie harmonique du maître autrichien à l'âme profondément religieuse.

Dans leurs grandioses messes animées d'un lyrisme puissant, Franz Liszt et Anton Bruckner développent largement des thèmes symboliques dans l'éblouissement d'une orchestration chatoyante.

Les dernières messes de Gounod et de Théodore Dubois ; celles à deux orgues de Saint-Saëns, de Widor et de Louis Vierne ; les messes *a capella* d'Edgar Tinel et d'André Caplet ; les *Requiem* de Dvorak, de Fauré, de Guy Ropartz, d'Albert Wolff, de Maurice Duruflé, de D. Inghelbrecht, avec orchestre ; les *Messes* avec orgue de Rheinberger, Perosi, Pierre de Bréville, J.-M. Erb, Guy Ropartz, Henri Büsser, Victor Fumet, Gretchaninoff, Achille Philip, René Blin, Henri Nibelle, Paul Berthier, Grünenwald et Otto Jochum ; la *Messe de Jeanne d'Arc*, pour chœur et orchestre de Paul Paray, les *Stabat* de Peter Cornélius, Liszt, Paladhile, Dvorak et Szymanowski sont de belles réalisations d'un art personnel et vivant.

Aux nombreux motets composés par les maîtres qui viennent d'être nommés, il faut ajouter ceux de Mendelssohn, Brahms, Verdi, Ravanello, Refice, César Franck, La Tombelle, Albert Bertelin, Déodat de Séverac, Perruchot, Blanche Lucas, Marcel Dupré, Gaston Litaize, Jean Langlais, etc. ; la liste s'allonge toujours.

2. *L'Histoire sacrée. Le Concert spirituel*

Dès la seconde moitié du XVII^e siècle, le Romain Carissimi et l'Allemand Heinrich Schütz ont créé le genre de l'*Histoire sacrée*, « sorte de comédie spirituelle, histoire, imitation ou représentation des personnages de l'Ecriture Sainte », a fort bien dit Maugars, ce conseiller à la Cour de Paris sous Richelieu, qui au cours d'un voyage à Rome avait entendu certaine « Histoire du Vieil Testament ».

Carissimi et Schütz présentent de grandes scènes de la Bible et de l'Evangile en alternant les passages en style récitatif et les chœurs dramatiques.

Jephté ; La Plainte des damnés ; Le Jugement de Salomon ; L'Histoire d'Ezéchias renferment les pages maîtresses de Carissimi ; un de ses disciples, le Français Marc-Antoine Charpentier a aussi écrit un *Jugement de Salomon pour la messe rouge de la Sainte-Chapelle* dont il était le maître de musique ; Schütz a laissé, entre autres chefs-d'œuvre, une *Histoire de la Résurrection ;* un *Dialogue de Pâques ;* l'*Histoire du Pharisien et du Publicain ;* celles de *Jésus au Temple* et de *La Conversion de Saül.*

Dans le domaine du *Concert spirituel*, sorte de méditation pieuse et qui diffère de l'*Histoire sacrée* par l'esprit tout intérieur qui l'anime, Schütz donne cours librement à son lyrisme mystique ; sur des textes latins ou allemands il a écrit un grand nombre

de concerts spirituels de deux à huit voix : *Cantiones sacræ*, *Symphoniæ sacræ*, tous parus dans l'édition de ses œuvres complètes (Breitkopf).

Le Tyrolien Blasius Ammon, le Saxon Johann-Hermann Schein, l'un des prédécesseurs de J.-S. Bach, à Leipzig, le Thuringien Rudolf Ahle, le Bohémien Andreas Hammerschmidt, Jérôme et Michel Prætorius, Michel Altenburg, Christoph Demantius et bien d'autres vieux maîtres ont encore enrichi la littérature du Concert spirituel en écrivant des *Dialogues*, des *Cantiones sacræ* de quatre à douze et même vingt-quatre voix. Leurs œuvres les plus caractéristiques figurent dans la grande collection des *Monuments de la Musique allemande* (*Denkmäler der deutschen Tonkunst*, Breitkopf).

3. *La Cantate d'église*

La cantate d'église, primitivement dénommée « Concert d'église », a été par excellence une création du culte luthérien. Par son lyrisme religieux, elle se distingue des genres de l'oratorio et de l'opéra dont elle écarte par principe les éléments épiques ou dramatiques.

La cantate d'église est véritablement une prédication en musique où le chœur, et surtout le *choral*, celui-ci chanté généralement par l'assemblée des fidèles, ont la place prépondérante ; si le récitant ou quelques solistes en duo ou en trio se détachent, ils ne parlent qu'au nom de la communauté. Tunder et Buxtehude, au XVII^e^ siècle, ont donné les prototypes de ce genre musical qu'il était réservé à J.-S. Bach de porter à son plus haut point de perfection. En méditant sur les mystères chrétiens, le maître de Leipzig descend aux régions les plus profondes de l'âme et répand dans la musique de ses

cantates toutes les ardeurs de sa foi avec toute la poésie du cœur et souvent même celle de la nature ; tout le pittoresque de la religion s'y déroule et parle à notre sensibilité.

En compagnie du cantor de saint Thomas, il faut encore citer Johann Schelle et J. Kuhnau ses prédécesseurs ; son fils Friedmann, ses amis Mattheson, Telemann et Graun, Gottfried Homilius, son élève, tous valeureux compositeurs dont les éloquentes cantates sont injustement oubliées.

4. *Te Deum et Psaumes*

On peut considérer les grandes œuvres chorales inspirées par le texte de l'hymne ambrosien, comme relevant à la fois de l'esthétique du motet à grand chœur, de la cantate et de l'oratorio.

Ce sont en général de vastes compositions décoratives aux dehors éclatants. Les plus célèbres *Te Deum* sont ceux de Lully, M.-A. Charpentier, Lalande, Purcell, Hændel, Adolphe Hasse, Joseph Haydn, Berlioz, Verdi, Bruckner et Zoltan Kodaly.

Les *Anthems* du culte anglican ou les grands *Psaumes* extra-liturgiques composés sur des traductions en diverses langues des versets de la Bible, relèvent de la même esthétique. Les musiciens de toutes les époques ont aimé s'inspirer de ces textes si riches de poésie et de pittoresque, et qui les incitaient à ouvrir toutes les sources du lyrisme. Heinrich Schütz, Michel Prætorius, Marcello, Purcell et Hændel ont proposé, en leur temps, des modèles que les romantiques et les modernes ont agrandis en immenses fresques sonores où les chœurs jouent le rôle principal. Parmi les enthousiastes de la poésie biblique on aperçoit Mendelssohn, Franz Liszt, Anton Brukner, Saint-Saëns, Brahms, César Franck,

Guy Ropartz, Henri Rabaud, Tournemire, Florent Schmitt, Max Reger, Albert Roussel, Ernest Bloch, Igor Strawinsky, Lily Boulanger, Marcel Dupré, Georges Migot, Kaminsky, Kodaly, Bozza, Robert Planel, Jean Rivier, Noël Gallon, Maxime Jacob, Raymond Loucheur et Jean Martinon.

5. *L'Oratorio*

On peut admettre que la forme première de l'oratorio fut le drame liturgique du XIII^e^ siècle, genre éminemment populaire à une époque où l'art chrétien était, sous toutes ses formes, un art théologique et idéaliste. Historiquement, l'oratorio a pris naissance dans les réunions, toutes parfumées de prière et de musique, de la congrégation de l'Oratoire fondée par saint Philippe Néri. « Il faut, disait le saint fondateur, par le chant en commun, s'exciter à la contemplation des choses célestes. » Aussi, encourageait-il dans un but de récréation édifiante la composition de petits chœurs extra-liturgiques appelés *Laudes*. Animuccia, Palestrina, Anerio et leurs disciples, ont écrit un grand nombre de ces pièces lesquelles furent bientôt groupées en Concerts spirituels ; ces Concerts spirituels ensuite se transformèrent bientôt en un véritable opéra religieux, l'Oratorio, genre très fécond, dans la culture duquel les tempéraments n'étaient comprimés par aucune théorie préconçue dans l'ordonnance de vastes compositions lyriques et contemplatives, mi-épiques, mi-dramatiques, ou dans la mise en œuvre de toutes les ressources chorales et orchestrales imaginables.

La Rappresentazione di anima et di corpo de Cavalieri, le premier oratorio, eut lieu à Rome en 1600,

l'année même où, à Florence, l'Opéra était inauguré avec les deux *Euridice* de Peri et Caccini.

Stradella, Alessandro Scarlatti et la plupart des compositeurs d'opéra italiens des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles ont écrit des oratorios en prenant comme sujet des vies de saints ou les principaux épisodes de la vie du Christ. Il était réservé à Hændel et Jean-Sébastien Bach de porter à son apogée ce genre musical : le premier, dans seize grands oratorios bibliques, le second, dans ses *Passions selon saint Jean* et *saint Mathieu*. Inépuisable matière d'étude pour toute société chorale studieuse et cultivée.

A côté d'eux, Philippe-Emmanuel Bach avec son oratorio *Les Israélites dans le désert ;* Graun, Keiser, Telemann, Mattheson, Jean-Adolf Hasse et Johann-Ernest Eberlin, avec leurs oratorios sur le *Drame du Calvaire*, *La Résurrection du Christ*, *Le Jugement dernier* ou *Le Pèlerinage au tombeau du Sauveur*, tiennent un rang fort honorable.

Haydn, avec la *Création* et les *Saisons ;* Mendelssohn, avec *Paulus et Elie*, ont continué Hændel. Stadler, l'ami de Mozart, a donné une *Jérusalem délivrée ;* Spohr, *La Chute de Babylone ;* F. Schneider, un *Jugement dernier*, et Dvorak, *Saint Ludmila*.

Mendelssohn, qui en 1829 ressuscita la *Passion selon saint Matthieu* en même temps que le culte de J.-S. Bach, a laissé deux grands oratorios de style néo-classique et d'un beau sentiment dramatique : *Paulus* (1835) et *Elie* (1846). Un *Christus* entrepris en 1847 est demeuré inachevé.

Le Paradis et la Péri et les *Scènes de Faust* de Schumann peuvent, malgré leur sujet profane, être également considérés comme des oratorios ; de même *Les Croisés* de Niels Gade, le *Chant du Destin* ou le *Requiem allemand* de Brahms.

En France, après les essais de Marc-Antoine Char-

pentier, il n'y a guère à citer que le *Canticum eucharisticum*, composé en 1697 par Sébastien de Brossard, maître de chapelle de la cathédrale de Strasbourg, au moment de la réunion définitive de l'Alsace à la France.

Si les oratorios de Mondonville, écrits beaucoup plus tard, ne dépassent guère les proportions du grand motet français ; par contre, la *Nativité* de Gossec et les oratorios de Rigel et de Lesueur sont de vastes ouvrages où abondent les grands effets descriptifs.

Berlioz, dans l'*Enfance du Christ ;* Liszt, dans *La Légende de sainte Elisabeth* et son *Christus ;* Gounod, dans *Rédemption* et *Mors et vita ;* Massenet, dans *Marie-Madeleine*, *Eve*, *La Vierge*, ont ouvert des voies nouvelles en créant de grandes œuvres qui tiennent à la fois de la symphonie par la construction, et de l'opéra par les moyens d'expression. Saint-Saëns, d'autre part, avec le *Déluge* et la *Terre promise ;* César Franck, avec *Rédemption* et les *Béatitudes* ont créé des modèles d'oratorio symphonique.

Dans *Le Chant de la cloche* et *La Légende de saint Christophe*, Vincent d'Indy a tenté de réaliser son rêve « d'une suite de tableaux animés, d'ordre religieux, auxquels la musique viendrait apporter tout ce que l'esprit et les moyens modernes peuvent donner d'émotion et d'expression », tableaux dont l'argument est présenté soit par un chœur non mêlé à l'action, soit par l'orchestre.

Pendant que La Tombelle continuait Gounod dans son oratorio *Crux*, Gabriel Pierné continuait César Franck : *La Croisade des Enfants*, *Les Enfants à Bethléem*, *Saint François d'Assise*, offrent à notre étude des chœurs d'une animation extraordinaire et d'une poésie profondément émouvante.

Il n'est guère de pays où l'oratorio n'ait été cultivé

avec succès : en Angleterre, Silas Bernett, Macfarren, Mackensie, Hubert Parry et Edwar Elgar *(Les Apôtres, Le Songe de Gerontius)* se sont distingués en ce genre ; cependant qu'en Belgique, l'Anversois Peter Benoit brossait d'énormes fresques chorales en ses oratorios flamands, *Lucifer*, *La Guerre*, et qu'Edgar Tinel écrivait un *Franciscus* et une *Sainte Godelive* avec une foi aussi lyriquement sincère que celle d'un Van Eyck, peignant son *Adoration de l'Agneau*.

Dans les oratorios de Mgr Lorenzo Perosi et d'Enrico Bossi, l'on sent parfois une poésie personnelle et de la générosité de cœur à côté de réminiscences de grands maîtres connus.

La Suisse tout entière a acclamé *Le Laudi di S. Francesco d'Assisi* d'Hermann Suter ; le *Saint François* d'Henri Gagnebin et la *Musique pour les fêtes du Rhône* de Frank Martin.

En Allemagne, l'existence de chorales d'hommes nombreuses et puissantes a donné naissance à l'Oratorio pour voix d'hommes ; Karl-Eduard Hering et Richard Wagner en ont proposé des spécimens intéressants à côté des grands oratorios pour chœurs mixtes de Karl Lœwe et du P. Hartmann *(Petrus, Oratorium sacrum, San Francesco,* et *La Dernière Cène*).

Chez nous, Henri Rabaud s'est inspiré du livre de *Job ;* Albert Bertelin, des mystères de la Passion et de l'Incarnation dans *Sub umbra Crucis* et un *Mystère de la Nativité ;* Jacques de La Presle a pris comme sujet d'un grand ouvrage *L'Apocalypse de saint Jean ;* Raynaldo Hahn et Inghelbrecht ont donné chacun une *Pastorale de Noël ;* Lucien Haudebert, *Dieu vainqueur* et un *Moïse ;* Guy de Lioncourt, *Le Mystère de l'Emmanuel* et un *Mystère de l'Alleluia ;* Manuel Rosenthal, un *Saint François d'Assise ;* Jean Françaix, *L'Apocalypse ;* Tony Aubin, *Jeanne d'Arc à Orléans* (1941).

Citons encore : *La Passion*, *Le Sermon sur la montagne*, *L'Annonciation* et le *Saint Germain d'Auxerre* de Georges Migot ; *Le Mystère des saints Innocents* d'Henri Barraud ; *Le Chemin de la Croix*, d'Emile Damais ; *La Tentation de saint Antoine*, d'Eugène Bozza, et *Yunus Emre*, oratorio en trois parties, d'Ahmed Adnan Saygun, compositeur turc rattaché à l'Ecole française.

On peut encore classer dans le genre de l'oratorio des ouvrages tels que *Rebecca* de César Franck, *La Damoiselle élue*, de Claude Debussy ; *Le Miroir de Jésus*, d'André Caplet ; *Le Roi David*, *Judith*, *Jeanne d'Arc au bûcher*, *La Danse des Morts*, d'Arthur Honegger ; *L'Orestie*, *Le Festin de la Sagesse*, de Darius Milhaud ; *De Lamentatione Jeremiæ Prophetæ* pour chœur, orgue et orchestre de Maurice Le Boucher ; *Pax* de Georges Dandelot ; *Les Poèmes franscicains*, d'Ermend Bonnal ; *La Messe française*, d'Henri Tomasi, sur des textes de Verlaine *(Liturgies intimes)*, et *L'Œdipus-Rex* d'Igor Strawinski.

Ancien ou moderne, pathétique et pittoresque, réaliste ou mystique, l'oratorio constitue, par excellence, le domaine sans limite de l'art choral le plus pur.

II. — Musique profane

1. *Les chansons populaires*

« La poésie populaire et purement naturelle a des naïvetez et des grâces par où elle se compare à la poésie parfaicte selon l'art. »

(MONTAIGNE.

Gœthe et Herder, d'une part, Chateaubriand, George Sand et Gérard de Nerval, d'autre part, ont

signalé l'importance des chants populaires dans l'histoire des littératures.

« Comme les fleurs venues sans culture, ces œuvres sans nom d'auteur ont un charme agreste et une suavité de parfum dont les productions d'un art réfléchi sont trop souvent dépourvues. » (Louis BOURDEAU.)

La chanson populaire est la musique naturelle, a remarqué Felipe Pedrell ; et cela est si vrai que dans tous les pays du monde et chez tous les peuples, les mélodies populaires constituent une part intéressante et durable du patrimoine artistique. L'âme de chaque nation n'y a-t-elle pas, en effet, déposé ses rêves et ses ardeurs ? Chansons qui semblent venir du fond des âges ou chansons relativement plus modernes, toutes doivent revivre dans les manifestations folkloriques avec leur rude saveur ou leur sentiment profond, leur douceur rêveuse ou leur esprit satirique, leur entraînante vigueur ou leur mélancolie attendrie.

Chansons d'amour ou de danse ; berceuses ; chants d'anniversaires et de pèlerinage ; Noëls ; chansons pieuses ; chants de la vie et de la mort ; des fêtes de l'année ; chansons de quête ; de mai ; des saisons ; chansons à boire ; hymnes nationaux ; chansons de métiers nées du travail même ; chants de labour et de semailles ; branles de vignerons ; chants du rémouleur ; des lavandières ; du cordonnier ; du tailleur ; du cordier ; du tisserand ; de l'usine ; chansons de soldats et de matelots ; et tout récemment, plaintes du prisonnier et chants du maquis ou de la délivrance ; il y a là un répertoire d'une prodigieuse diversité, d'une infinie richesse et éminemment propre à servir dans toute école ou dans toute société chorale les intérêts de la musique.

Avec bonheur le plus souvent, d'éminents com-

positeurs en tous pays se sont ingéniés à revêtir discrètement les vieilles chansons populaires d'harmonisations adaptées à leur souplesse mélodique, à leur variété d'accent, à leurs échelles modales et à leurs mesures souvent irrégulières.

En France, Bourgault-Ducoudray le premier, donna des modèles d'harmonisation modale dans trois recueils devenus classiques.

Trente mélodies populaires de la Grèce et de l'Orient (1875) ; *Trente mélodies de Basse-Bretagne* (1883) ; *Mélodies du pays de Galles et d'Ecosse* (1909) ; après lui, Weckerlin et Julien Tiersot publièrent de nombreux recueils de mélodies des diverses provinces de France ; Maurice Emmanuel, dans ses *XXX Chansons bourguignonnes* et Vincent d'Indy, dans ses *Chansons du Vivarais*, suivirent la méthode d'harmonisation modale inaugurée par Bourgault, cependant que Charles Bordes traitait de manière identique les mélodies du pays basque et Albert Bertelin les vieux *Noëls* traditionnels.

Concurremment, Paul Ladmirault, Jean Huré, Maurice Duhamel et Guy Ropartz exploraient le folklore de la Bretagne et du Bourbonnais ; Canteloube celui de l'Auvergne ; Vogeleis et Beyer celui de l'Alsace.

A leur suite, Henri Büsser, Déodat de Séverac, Gabriel Pierné, Roger-Ducasse, Achille Philip, Inghelbrecht, Georges Loth, Jean Poueigh, D.-E. Inghelbrecht, Marcel Orban, Emile Vuillermoz, Darcieux, Paul Berthier, Joseph Noyon, Marc de Ranse, Roger Blanchard (et cette liste est bien incomplète), s'inspiraient de leurs préférences personnelles pour faire leur choix parmi les anciennes chansons de nos diverses provinces afin de parer ces mélopées de terroir des harmonies les plus séduisantes.

Ajoutons que Mme Barat-Pepper a étudié à fond

la musique des peuplades qui vivent en Afrique équatoriale (Gabon, Oubanghi, Tchad, Congo, Nigeria), et qu'un *Corpus de Musique marocaine*, importante contribution à l'ethnographie musicale des Arabes et des Berbères, a été publié par Alexis Chottin et Prosper Ricard. On ne peut que souhaiter de voir le Service des Arts indigènes de nos Colonies et Protectorats poursuivre des recherches si heureusement commencées.

Il s'est ainsi constitué peu à peu un vaste répertoire de chœurs à voix égales ou à voix mixtes où l'on n'a plus qu'à puiser, pour enrichir ou renouveler les programmes des sociétés chorales désireuses de connaître et d'étudier les spécimens les meilleurs, et les plus précieux, du style musical populaire d'un pays ou d'une province.

En Allemagne, Fr. Silcher, L. Erk, Max Friedländer et Hans Mersman ont réuni un nombre considérable de *Volkslieder ;* le même travail a été accompli en Hongrie par Bela Bartok et Kodaly ; en Tchécoslovaquie, par Janiezek ; en Yougoslavie, par Kuhac ; en Espagne, par Felipe Pedrell, Manuel de Falla et le P. Donostia ; au Portugal, par Fernandes Thomaz ; en Angleterre, par Sandys ; en Irlande, par Buntingen ; en Lettonie, par Graubins et Melngailis ; en Belgique, par Gevaert, Peter Benoit, Gothier, Béon et Ernest Closson ; en Suisse, par Jacques Dalcroze et Gustave Doret ; en Roumanie, par Georges Enesco et Stan Golestan.

Les *Chansons norvégiennes* d'Edvar Grieg ont fait époque pour la délicatesse de leur harmonisation chromatique ; Balakirew, Moussorgski, Rimsky-Korsakov et Prokofieff, d'autre part, en traitant les chants populaires russes avec une rude simplicité non exempte d'audacieuses dissonances, en ont encore développé la robuste saveur.

Les Géorgiens, a rapporté Pierre Aubry, ont un sens musical prodigieux. « C'est un charme d'entendre dans la campagne de Tiflis à l'heure où le soleil se couche derrière la montagne, des chœurs de paysans qui chantent à trois ou quatre parties, avec une technique semblable à celle de nos déchanteurs du Moyen-Age. »

En Amérique, où l'on peut encore entendre dans les réserves les vieux airs de chasse des Indiens, le folklore des Etats-Unis a été constitué par les apports successifs de races très diverses : Les premiers colons britanniques apportèrent leurs propres chansons dont un grand nombre étaient déjà fort anciennes. Les Noirs importèrent les leurs des régions africaines. L'influence espagnole se répandit au Nouveau Mexique et en Californie. Dans le nord et au Canada, on chante encore des bergerettes, des chansons d'aube et des nocturnes venus de France, tandis qu'en Louisiane les chants des « Cajuns », descendants des colons français acadiens, s'apparentent nettement aux anciens chants populaires de chez nous. Les amusantes chansons en patois créole de la Nouvelle-Orléans sont issues du mélange des Français, des Espagnols et des Noirs. Les pêcheurs de la Nouvelle-Angleterre cabotaient jadis, le long des côtes rocheuses, aux accents des vieux chants de marins qu'ils avaient hérités de leurs ancêtres portugais. Plus récemment, des émigrés rhénans apportèrent le choral allemand dans les fermes de Pensylvanie, et les mineurs hongrois les chants tziganes dans les aciéries des Etats de l'Est.

D'autres immigrants italiens, slaves ou scandinaves ont importé aussi leur musique dans les grands centres industriels du nord et du nord-ouest, et tous ces éléments hétérogènes se sont fondus dans un folklore en quelque sorte national.

C'est encore aux Noirs que la musique moderne est redevable des « blues », ballades nostalgiques qui ont inspiré tant de compositeurs des deux mondes, de même que certaine transformation des chants religieux apportés par les colons blancs, et auxquels les Noirs réussirent à donner un caractère mélancolique tout spécial pour créer leurs propres « Spirituals ».

Miss Fletcher, Miss Curtis, Miss Densmore ont fait étudier un grand nombre de chansons populaires indiennes ; Arthur Farwell, de son côté, a travaillé avec ardeur à la publication de la musique américaine originale (chants indiens, nègres, cow-boys et californiens) ; d'autre part, Darius Milhaud et Villa-Lobos ont étudié le folklore brésilien et Mme Béclart d'Harcourt celui de la région andine (Equateur, Pérou, Bolivie).

A côté de la chanson populaire, peuvent prendre place dans le répertoire des associations chorales, nombre de chansons exquises de nos troubadours et de nos trouvères, de Blondel de Nesle à Thibaut de Champagne, et de Bernart de Ventadour à Guiraut Riquier. Pierre Aubry, Jean Beck, Fred. Ludwig, Gennrich et Jean de Valois en ont publié les plus caractéristiques.

2. *La Chanson française polyphonique*
Le Madrigal

Les chansons à quatre voix mixtes sans accompagnement des maîtres français de la Renaissance contiennent l'essence musicale de l'époque littéraire comprise entre l'avènement de Louis XII et celui d'Henri IV, de Rabelais à Antoine de Baif.

Josquin des Prés, Passereau, Clément Janequin, Claude Lejeune, Costeley, Bertrand, François Re-

gnard, Orlande de Lassus, Nicolas de La Grotte, Eustache du Caurroy et Jacques Mauduit, voilà les principaux musiciens qui ont su traiter les plus exquis poèmes de Clément Marot ou des fiers champions de la Pléïade avec une grâce naïve, une précision pittoresque, une vivacité malicieuse, et parfois une émotion tendre, qui font de leurs polyphonies l'une des créations les plus merveilleuses de la Renaissance française. C'est à Henri Expert qu'est dû la réédition en partition, avec les clefs usuelles, des plus belles chansons de ces maîtres fameux.

A côté de la chanson française, se développa vers 1530, en Italie, une forme nouvelle de chanson chorale, le madrigal, modèle suprême de la musique polyphonique d'inspiration profane, et unique forme de la musique galante, pastorale, et parfois humoristique ou satirique.

Dans le madrigal, l'imagination des musiciens pouvait se donner libre cours dans l'invention des thèmes mélodiques et leur mise en œuvre ; on n'y cherchait pas seulement à exprimer le sentiment général d'un texte poétique, mais aussi la physionomie des mots. Ce genre prit très vite un développement extraordinaire dans la société polie ; il n'est pas un musicien italien ou habitant l'Italie qui n'ait voulu contribuer à enrichir l'immense répertoire du madrigal. On y traitait de courtes poésies en contrepoint libre à quatre ou cinq voix, quelquefois plus.

Les Flamands Arcadelt, Verdelot, Willaert, Cyprien de Rore, Lassus, Philippe de Monte, Luython, Jacques de Wert, Gero, Léonard Barré de Limoges, et François Roussel s'y appliquèrent avec une invention abondante et riche, en compagnie des Italiens Costanzo Festa, Andréa Gabrieli, Palestrina, Felice Anerio, Giovanelli, Vicentino et Annibale Zoïlo.

Vinrent ensuite Vincenzo Ruffo, Orazio Vecchi, Luca Marenzio, Padovano, Merulo, Gastoldi, Giovanni Gabrieli, Don Gesualdo, prince de Venosa, et enfin Monteverdi qui créa le madrigal accompagné « *in stilo concitato* » pour soli, chœur et petit orchestre.

La vogue du madrigal lui fit passer les frontières pour trouver en Angleterre un terrain favorable à un nouvel épanouissement, au point d'y devenir un genre national : William Byrd, Thomas Morley, Gibbons, Farmer, John Wilbie, Dowland, Ward, Lichfild, Tomkins, Weelkes et bien d'autres encore, ont presque réussi à égaler les modèles italiens.

D'autre part, les Allemands Hans-Leo Hassler et Schütz, le Hollandais Sweelinck et le Catalan Pedro Alberto Vila ont aussi fait paraître des madrigaux italiens en recueils qui furent imprimés à Nuremberg, à Venise, à Anvers et à Barcelone.

Les maisons Ricordi, Novello, Peters et Breitkopf ont réédité en notation moderne un bon nombre de madrigaux des XVI^e^ et XVII^e^ siècles ; il est donc facile aux directeurs de sociétés chorales bien stylées de se procurer le matériel nécessaire à la composition de nombreux programmes où rien de médiocre n'entrerait.

Détrônée après la naissance de l'opéra par le chant en solo, cette musique chorale *a capella* tomba bientôt dans l'oubli ; il appartenait au XIX^e^ siècle de la ressusciter et de l'offrir en exemple aux compositeurs modernes ; alors on vit jaillir de nouveau chez nous la source fraîche du lyrisme ingénu des vieux maîtres.

Des œuvres telles que *Les Trois Chansons de Charles d'Orléans*, mises en musique par Claude Debussy, ont renoué véritablement des traditions séculaires de haut style et de délicate beauté.

3. *L'Opéra*

Dans sa philosophie du goût musical, Pierre Lasserre a remarqué justement que, jusqu'à la fin du XVI^e^ siècle, l'individualité humaine n'a pas eu son expression dans la musique. « C'est dans l'opéra naissant, création de l'Italie, que l'individu commence à chanter pour son compte et à exprimer par les sons les mouvements les plus personnels de son âme. »

Dès lors, la monodie accompagnée aura la prépondérance sur la polyphonie et, dans les premiers opéras italiens les chœurs n'interviendront que rarement, et même, verront leur rôle se réduire de plus en plus à l'époque du *bel canto*, c'est-à-dire vers le début du XVIII^e^ siècle.

Le duc de Modène, raconte le président de Brosses, jugeait avec raison « que la construction de nos poèmes lyriques, mêlés de récits, d'airs, de chœurs, de duos et de ballets, était fort préférable pour la variété du spectacle et de la musique à l'éternelle monotonie des poèmes italiens, qui n'ont que de longues scènes de récitatifs toujours terminés par un air » ; aussi bien, est-il vrai que les opéras de Lully, Campra, Destouches et Rameau contiennent des chœurs magnifiques ou émouvants ; il en est de même dans les opéras de Hændel, de Gluck et de Mozart.

Au XIX^e^ siècle, les chœurs jouent un rôle important dans les drames musicaux ou les opéras-comiques des époques romantique et moderne. Il y a beaucoup de beaux ensembles à étudier dans les partitions de Beethoven, Schubert, Weber, Spohr, Marschner, Boïeldieu, Auber, Bellini, Meyerbeer, Donizetti, Glinka et Verdi.

Wagner écrivait les chœurs avec une incomparable

maîtrise, offrant à l'admiration et à l'étude des musiciens les meilleurs modèles d'équilibre sonore dans toutes les nuances. Que de belles pages chorales à détacher également des partitions de Berlioz, Gounod, Bizet, Massenet, Saint-Saëns, Lalo, Gustave Charpentier, d'Indy, Chabrier, Richard Strauss !

Notons l'importance du rôle joué par les chœurs dans les opéras de Glinka, Moussorgski, Borodine et Rimski-Korsakov, au point de constituer, comme dans *Boris Godounov*, l'élément principal de la pièce.

Gustave Charpentier dans *Louise*, Louis Aubert dans *La Forêt bleue*, Albert Roussel dans *Padmavâti*, Roger-Ducasse dans *Cantegril*, Darius Milhaud dans *Christophe Colomb*, Claude Delvincourt dans *Lucifer* ont également fait passer les chœurs au premier plan.

Les opéras-comiques, les comédies musicales et les opérettes d'Offenbach, de Charles Lecoq, Gabriel Pierné, Messager, Georges Hue, Raynaldo Hahn, Jacques Ibert et Louis Beydts contiennent un grand nombre de chœurs alertes ou sentimentaux d'une verve irrésistible ou d'un enjouement attendri ; la musique gaie y traite d'égale à égale avec ce que l'on est convenu d'appeler « la grande musique ».

Les opérettes viennoises de Franz Lehar, de Leo Fall et de Winterberg dit Gilbert ; celles, anglo-américaines, de Youmans, Gershwin, Blake, Pinkard, etc., renferment également des chœurs qui ont connu rapidement un succès universel.

4. *Symphonies avec chœur. Cantate Pièces diverses. Musique de scène*

Beethoven, en 1823, a inauguré le genre de *La Symphonie avec chœur ;* un tel exemple ne manqua pas d'être bientôt suivi par Mendelssohn dans son

Lobgesang (Symphonie-Cantate), puis par Berlioz *(Roméo et Juliette, Symphonie funèbre et triomphale)* et par Liszt *(Faust-Symphonie, Dante-Symphonie)*. Après eux, Gustav Mahler *(II*e*, III*e *et VIII*e *Symphonies)* ; Scriabine *(I*re *Symphonie)* ; Guy Ropartz *(III*e *Symphonie)* ; Edgar Varese *(Espace)* et Albert Roussel, dans ses *Evocations*, s'y essayèrent à leur tour, les uns avec l'ambition démesurée de loger des mondes dans leurs énormes partitions, les autres avec un sens exquis de la poésie de la nature.

A côté de la symphonie avec chœur, prendra place le poème symphonique avec chœur représenté chez nous par *Psyché* de César Franck, *L'An mil* de Gabriel Pierné, *Sarabande* de Roger-Ducasse.

Le répertoire de la Cantate avec chœurs est inépuisable ; profanes ou spirituelles (beaucoup de cantates pourraient être cataloguées dans le répertoire de l'oratorio), elles affectent les formes les plus diverses suivant les circonstances qui leur donnèrent naissance ou la nature des poèmes qui leur servent de soutien.

Il n'est pas facile, d'ailleurs, de démonter la complexité des rapports que les compositeurs ont bientôt établis entre deux genres musicaux aussi parents que la cantate et l'oratorio.

A cause du poème qui l'a inspiré, on préférera par exemple, classer comme cantate plutôt que comme oratorio un grand ouvrage tel que le *Carmen sæculare* d'Horace, mis en musique par Philidor, et qui fut créé à Londres en 1779 avec le plus grand succès.

Pour les fêtes et les cérémonies de la Révolution, Gossec, Lesueur, Cherubini, Méhul, Catel ont écrit un grand nombre d'hymnes et de cantates dont les plus célèbres ont été réédités par Constant Pierre et Albert Doyen l'auteur du *Chant de Midi* (1918).

Dans leurs œuvres en forme de cantates, Beethoven et Schumann s'inspirent volontiers de Gœthe : *Meerestille und glückliche Fahrt* du premier ; *Requiem pour Mignon* du second.

De Franz Schubert, il faut citer *Le Chant de Myriam*, *Nocturne*, *Dans la forêt ; Le Chant des Esprits sur les eaux ; Foi, Espérance et Amour ; Chant de bataille ;* de Weber, une *Jubel-Cantate ;* de Schumann, *Le Chant de l'Avent ; Nocturne ; Le Pèlerinage de la Rose ;* de Niels Gade, *La Fille du roi des Aulnes*, *La Nuit sainte*, *Psyché*, *Les Croisés ;* de Brahms, *Nänie* et le *Chant du destin.*

Mais dans quel genre est-il possible de classer *La Damnation de Faust ?* Cette légende dramatique est-elle colossale cantate, opéra ou oratorio profane, si l'on ose accoler ces deux mots ?

Cantates : *Le cinq mai*, de Berlioz ; *Rebecca*, scène biblique de César Franck ; *La Nuit persane*, *La Lyre et la Harpe*, *La Gloire*, de Saint-Saëns ; *La Naissance de Vénus*, de Fauré ; *La Sulamite*, d'Emmanuel Chabrier ; l'*Hymne Védique*, d'Ernest Chausson ; *Sainte Rose de Lima*, *La Tête de Kenvarch*, de Pierre de Bréville ; *Résurrection*, de Georges Hüe ; le *Prométhée triomphant*, de Raynaldo Hahn ; *Surya*, de Henri Bachelet.

Citons encore : *La Fête des Vignerons*, de Gustave Doret ; *L'Abbaye*, de Charles Kœchlin ; *Le Poème de l'Extase*, *Prométhée* ou le *Poème du feu*, d'Alexandre Scriabine ; la *Jeanne d'Arc à Domrémy*, de Max d'Ollone ; les *Trois chants en l'honneur d'Auguste Comte* et *Sémiramis*, de Florent Schmitt ; *Ume zurtza*, d'Usandizaga ; *Sécheresses*, de Francis Poulenc ; la *Jeanne d'Arc*, de Roland Manuel ; *Narcisse*, de Germaine Tailleferre ; *Rythmes du Monde*, de Marcel Landowski (1940) ; et il faudrait ajouter beaucoup à cette énumération.

Anton Bruckner a donné un *Germanenzug* et *Heligoland ;* Grieg, *Landerkennung* et *Devant la porte du couvent ;* Richard Strauss, *Le Soir* (pour seize voix *a capella*), *Taillefer* et le *Wanderers Sturmlied ;* il convient de mentionner à côté de l'auteur d'*Elektra*, Max Reger, son *Cantique des élus* et son *Chant romain de triomphe ;* Arnold Schœnberg, avec ses *Gurre-Lieder* et un chœur à huit voix, *Pace in terra.*

Tout un volume ne suffirait pas pour seulement signaler les chœurs de fantaisie écrits depuis le début du XIX^e^ siècle jusqu'à notre époque ; car il n'est pas un seul des maîtres déjà mentionnés qui n'ait voulu enrichir le répertoire choral de pièces descriptives, tendres, humoristiques ou rêveuses, pour voix égales ou pour voix mixtes *a capella* ou avec accompagnement de piano ou d'orchestre. On en trouvera la liste complète en consultant les monographies consacrées à ces auteurs et en parcourant les catalogues des principaux éditeurs des deux mondes.

A la suite de Debussy, Gabriel Pierné, Raynaldo Hahn, Maurice Ravel et Albert Roussel ont aussi tenté de rajeunir l'ancienne chanson française et le madrigal *a capella*, montrant ainsi de nouvelles voies aux jeunes compositeurs.

Il faut encore encourir le reproche de l'arbitraire en citant seulement quelques œuvres lesquelles, dans divers genres, ont préparé le présent ou contiennent des promesses prochaines : *L'Ode à la Musique*, d'Emmanuel Chabrier ; les *Poèmes chantés*, de Gustave Charpentier ; la *Danse des Devadasis*, le *Chant de Guerre*, l'*Hymne à l'Eté*, les *Chansons à quatre voix*, de Florent Schmitt ; les *Inscriptions champêtres*, d'André Caplet ; *Le Joli jeu du furet*, de Roger-Ducasse ; *Chant de folie*, de Jacques

Ibert ; les *Poèmes franciscains*, d'Ermend Bonnal ; *La Tragédie de Pérégrinos*, de Pierre Capdevielle ; *La Queste de Lancelot*, d'André Jolivet ; les *Trois petites liturgies de la présence divine*, d'Olivier Messiaen ; les *Cinq chansons françaises à quatre voix mixtes*, de Georges Auric ; *Figure humaine* pour double chœur *a capella* et les *Sept chansons*, pour chœur mixte de Francis Poulenc.

Les chorales féminines trouveront d'attrayants sujets d'étude dans les pièces pittoresques, brillantes ou recueillies qu'ont écrit à leur intention Mendelssohn, Schubert, Schumann, Max Reger, César Franck, d'Indy, Fauré, Chausson, Gabriel Pierné, Pierre de Bréville, Guy Ropartz, Florent Schmitt, Louis Aubert, Gustave Samazeuilh, Adolphe Piriou, Yvonne Desportes, Henriette Roget, Roland Manuel et Claude Arrieu.

Les chorales d'hommes, de leur côté, pourront disposer d'un répertoire plus vaste encore, de Haydn, Weber, Schubert, Silcher, Loewe, Mendelssohn et Schumann, à Brahms, Janacek, Max Reger, Fritz Volbach, Erwin Landvai, Kurt Thomas, Martinu ; ou de Gounod, Massenet, Saint-Saëns, Henri Büsser et Georges Hüe, à Albert Roussel *(Le Bardit des Francs)*.

La musique de scène a parfois donné naissance à des formes nouvelles d'ensembles vocaux qui ne le cèdent en rien à l'esthétique des grandes scènes chorales du drame lyrique. Exemples : les chœurs de *L'Arlésienne*, de Georges Bizet, *Pavane* et *Madrigal*, de Fauré, dont on ne se lasse point de goûter le charme verlainien ; les chœurs pour voix féminines de *Caligula*, voluptueux et robustes ; ceux, à voix mixtes, de *Prométhée* où la majesté antique s'allie à une exquise tendresse...

Il est permis de reconnaître que Debussy a réalisé

dans *Le Martyre de saint Sébastien*, une nouvelle forme d'art, et que nous devons au genre de la musique pour film les chœurs puissants et rudes de la *Salambô*, de Florent Schmitt.

5. *L'Orphéon*

L'institution de l'Orphéon a suscité dans tous les pays un foisonnement de chœurs d'hommes. Ici des guides sont nécessaires ; on les trouvera en parcourant les journaux qui se sont fondés depuis la création des sociétés chorales ; *L'Orphéon* qui date de 1855, *La France orphéonique* de 1860, *L'Echo des Concours* dirigé par Henri Février (1923-1939) et aussi les *Comptes rendus* des grands concours internationaux qui ont eu lieu à Lille en 1862, à Paris en 1867 et 1878, à Reims en 1869 et 1876, à Lyon en 1877, à Bruxelles en 1880, et plus récemment, en différentes capitales d'Europe et d'Amérique.

Il suffira de citer les noms des principaux auteurs qui se sont intéressé à l'art choral populaire et n'ont pas dédaigné de former ou d'enrichir le répertoire de ces sociétés chorales, ni de siéger au nombre des jurés admirés et respectés qui leur décernaient des récompenses. En France, Halévy, Berlioz, Laurent de Rillé, Gounod, Weckerlin, Bazin, Léo Delibes, Henri Maréchal, Théodore Dubois, Bourgault-Ducoudray, Massenet, Saint-Saëns, Auguste Chapuis, Paul Vidal, Henri Février et Marc Delmas ont toujours encouragé et soutenu la foi et l'ardeur de nos orphéonistes.

En Espagne, Luis Millet, Vives, Comella, Francesco Pujol et Goroztidi ; au Portugal, Ivo Cruz et Frédérico de Freitas ; en Belgique, Gevaert, Radoux et Camille de Vos ; en Suisse, Gustave Doret, Hans

Huber, Dalcroze, Stehle, Otto Barblan ; en Allemagne et en Autriche, Arnold Mendelssohn, Bruckner, Richard Strauss, Volbach et Hindemith ; en Angleterre, Arnold Bax, Brewer, Gardiner, Gril Rootham ; aux Etats-Unis, J. Davison ; au Brésil, Villa-Lobos ; et partout, d'autres auteurs moins universellement connus ont participé activement à la croisade du chant choral populaire en améliorant sans cesse le répertoire des *Liedertafel*, des *Gleeklubs*, des chorales scolaires et universitaires.

Un rêve très réalisable serait de pouvoir utiliser nos sociétés d'orphéonistes pour l'exécution de grandes œuvres chorales conçues pour des masses, et de les réunir, dans des circonstances exceptionnelles à des chorales féminines après de sérieuses répétitions préparatoires, comme cela se pratique en Hollande et en Angleterre, par exemple. Mais il faudrait pour cela se soumettre à une stricte discipline et tordre le cou à l'individualisme, sacrifier des intérêts particuliers de vanité ou d'égoïsme à l'intérêt de l'art, qui devrait toujours être « le premier servi ».

Un bel effort a été réalisé, en ce sens, à Paris et dans le département de la Seine, par Roger Ducasse avec la fondation, en 1928, d'une grande chorale mixte des professeurs des écoles remplaçant l'ancien *Orphéon municipal*.

CONCLUSION

Comment conclure puisque la littérature chorale continue ?

En suivant le développement historique de l'art d'écrire pour les voix depuis les premiers essais d'*organum* jusqu'à la polyphonie contemporaine à tendances atonales ou polytonales, on constate que les œuvres chorales qui sonnent bien sont toujours écrites dans le bon registre des diverses voix qui participent à l'harmonie d'un ensemble. Sans doute, on peut parfois demander aux exécutants un effort exceptionnel dans la force ou dans l'étendue de la tessiture, mais il est dangereux de prolonger cet effort sans nuire au maintien de la justesse et à la qualité du son. Instrument mélodique par excellence, la voix humaine doit être traitée avec précaution et non pas malmenée comme un instrument à percussion. Cependant, l'art du chant choral, il faut bien le déplorer, est de toutes parts menacé par les excès du chromatisme et des empâtements, l'abus des vociférations et des intonations malaisées, les désordres d'une rythmique ultra-compliquée, et l'absurde prodigalité des notes fausses.

Sans doute, en art, il n'est point d'enrichissement sans risque, et il y a encore place dans l'avenir pour des chefs-d'œuvre sans nombre. Tant qu'il y aura dans le monde des musiciens à l'imagination puissante, au cœur ému et à l'esprit délicat, il se produira des œuvres en harmonie avec de nouvelles

manières de concevoir la beauté. Mais le plus souvent, il faut se contenter d'œuvres inégales ou de réelles beautés sont mêlées à de rebutantes expériences ; et comme la masse des auditeurs, a dit Paul Valéry, « n'est pas déterminée au beau ou au laid », il s'ensuit que le goût commun d'un public blasé ou hésitant n'assigne pas plus de direction aux tendances que de barrières aux écarts.

Il est certain qu'à mesure que l'idéal se complique, la pure beauté des œuvres simples est plus difficile à réaliser ; mais il n'est pas moins vrai que l'on semble partout nous préparer plus de dégoûts que de plaisirs.

La nouveauté doit être l'effet concentré du choix des moyens d'expression, et la voix ne peut être traitée exactement comme un instrument d'orchestre ; en outre, il est dangereux d'écrire des partitions vocales où se trouve posé à chaque note un problème ardu de solfège à résoudre.

Voici, par exemple, le final du deuxième acte de *Benvenuto Cellini*, où Berlioz a brossé avec tant de génie le tableau prodigieux de la foule frémissante d'un carnaval romain ; voici encore le *Psaume* fameux de Florent Schmitt ; *Les Chansons* de Debussy ou de Ravel ; ce ne sont certes pas des œuvres d'une exécution commode ; mais quand elles ont été étudiées à fond, les chanteurs finissent par s'y trouver à l'aise et ne les oublient plus : l'émotion, la poésie, l'élan de l'inspiration exaltent et passionnent auditeurs et exécutants.

Si au contraire, chez un auteur, la recherche à tout prix de l'inouï et de l'inédit, le goût du difficile, du mécanique et du brutal, ou la manie du compliqué font obstacle au jaillissement d'une émotion vraie, l'enthousiasme est exterminé, et l'œuvre se réduit à une curiosité ou un rébus sonore, dont l'exécution

se ressentira fatalement du peu d'attrait qu'a pu offrir l'étude d'une composition purement cérébrale, étrangère aux exigences de la sensibilité et tarée, dès sa naissance, par une carence absolue de rayonnement et de poésie. « Il n'est point d'autre originalité viable que celle du goût et de l'ordre », disait fort justement Rodin.

Sans prétendre imposer un type immuable de beauté ni se poser en champion de la tradition classique, il est permis d'affirmer que l'harmonie consonante basée sur la résonance, peut toujours servir de support à la polyphonie moderne et aider encore à la réalisation du rêve debussyste d' « une écriture chorale extrêmement simple, mais pourtant extrêmement mobile », et telle que nous pouvons en admirer la plénitude et la perfection dans les ensembles vocaux du *Martyre de saint Sébastien.*

Si la première obligation du chanteur est de savoir à fond son solfège, qui est la grammaire élémentaire de la musique, le premier devoir du compositeur est d'*aimer la voix* et de concevoir sa musique chorale *pour* et non pas *contre* la voix.

BIBLIOGRAPHIE

MERSENNE (Le P.). *L'Harmonie universelle.* Paris, 1636.

DE LA VIEVILLE DE FRESNEUSE. *Comparaison de la musique italienne et de la musique française.* Bruxelles, 1704-1705.

Johann MATTHESON. *Der Volkommene Kapellmeister.* Hambourg, 1739.

BERARD J.-B. *L'Art du Chant* (dédié à Mme de Pompadour). Paris, 1755.

Charles DE BROSSES. *Lettres familières* (*1739-1740*). Rééd. Paris, 1885.

FETIS. *Traité du Chant en chœur.* Paris, 1837.

BERLIOZ. *Le Chef d'orchestre. Théorie de son art.* Paris, Lemoine, 1856.

Laurent DE RILLE. *Du Chant choral.* Paris, Perrotin, 1856.

Richard WAGNER. *Sur l'art de diriger*, trad. Prodhomme. Paris, Delagrave, 1869.

Franz WULLNER. *Chorübungen der Münchener Musikschule.* 1875.

Emil VOGEL. *Zur Geschichte des Taktschlagens.* Peters-Jahrbuch, 1898.

Felix WEINGARTNER. *Sur l'Art de diriger*, trad. Heintz. Leipzig, Breitkopf, 1905.

R. SCHWARTZ. *Zur Geschichte des Taktschlagens.* Peters-Jahrbuch, 1907.

Maurice EMMANUEL. *Le Chant à l'école.* Grande Revue, 1910-1911.

Georg SCHUNEMANN. *Geschichte des Dirigierens.* Leipzig, Breitkopf, 1913.

Maurice EMMANUEL et René MOISSENET. *La Polyphonie sacrée.* Janin, 1923.

COWARD. *Choral technic and Interpretation.* London, Novello.

Fritz VOLBACH. *Der Chormeister.* Mayence, Schott.

Jane ARGER. *Evolution de la technique vocale depuis l'ère chrétienne.* (Encyclopédie de la Musique, IIe Part.) Paris, Delagrave.

— *Les Agréments et le Rythme.* Paris, Rouart, Lerolle.

René DUMESNIL. *Le Monde des musiciens.* Paris, Crès, 1924.

Albert STOESSEL. *La Technique du Bâton d'après André Caplet*, trad. Mme Frédéric Moreau. Paris, Sénart, 1930.

Arthur LEFEBVRE. *Recherches sur l'origine des Francs.* 1931.

Eugène BORREL. *L'Interprétation de la Musique Française de Lully à la Révolution.* Paris, Alcan, 1934.

Th. GEROLD. *Histoire de la musique des origines à la fin du XIVe siècle.* Paris, Laurens, 1936.

André PIRRO. *Histoire de la musique du XIVe siècle à la fin du XVIe.* Paris, Laurens, 1940.

Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire. Paris, Delagrave.

BRENET. *Dictionnaire de la Musique.* Paris, A. Colin, 1926.

La Musique des origines à nos jours (sous la direction de Norbert DUFOURCQ). Paris, Larousse, 1946.

TABLE DES MATIÈRES

PAGES

CHAPITRE PREMIER. — Esquisse de l'histoire du chant choral 5

Préhistoire, 5. — Antiquité, 6. — Moyen-âge, 10. — Renaissance, 15. — XVII^e et XVIII^e siècles, 22. — Temps modernes, 27.

CHAPITRE II. — Technique du chant choral 42

L'instrument, 42. — Les intervalles, 43. — Le solfège, 43. — Le son, 45. — La justesse, 47. — Le rythme, 51. — Le phrasé, 53. — L'articulation, 54. — Les mouvements, 56. — Les nuances, 63. — Les accents, 68. — Les vocalises, 68. — Les sons détachés, 69. — Interprétation, 69. — Classement et groupement des voix dans le chœur, 73. — Composition des chœurs à diverses époques, 78. — Chœurs parlés, 87. — Les répétitions, 88. — Disposition des chœurs et de l'orchestre, 89. — Des partitions et des parties séparées, 91.

CHAPITRE III. — Le répertoire du chant choral 93

I. — *Musique d'inspiration religieuse*, 93. — Chant grégorien, 93. — La polyphonie classique, 94. — Le règne de la Basse continue. Les Romantiques et les Modernes, 97. — 1. La Messe et le Motet, 97. — 2. L'histoire sacrée. Le Concert spirituel, 100. — 3. La Cantate d'église, 101. — 4. *Te Deum* et Psaumes, 102. — 5. L'Oratorio, 103.

II. — *Musique profane*, 107. — 1. Les chansons populaires, 107. — 2. La Chanson française polyphonique. Le Madrigal, 112. — 3. L'Opéra, 115. — 4. Symphonies avec chœur. Cantates. Pièces diverses. Musique de scène, 116. — 5. L'Orphéon, 121.

CONCLUSION 123

BIBLIOGRAPHIE 126

TABLE DES MATIÈRES 128

1948. — Imprimerie des Presses Universitaires de France. — Vendôme (France)

ÉDIT. N° 21576 IMP. N° 11315

Que sais-je ?

Catalogue général (suite)

1 à 108 { *Voir la liste en page 2*

109. Histoire de la géométrie.
110. Les industries de l'alimentation.
111. La comptabilité.
112. La prévision économique.
113. Génétique et hérédité.
114. La littérature espagnole.
115. Napoléon.
116. La cryptographie.
117. Le parasitisme.
118. Technique du cinéma.
119. Les colorants.
120. La bataille des trusts.
121. L'orientation professionnelle.
122. Le froid.
123. Le romantisme français.
124. Le diabète.
125. L'organisation scientifique du travail.
126. Histoire des techniques.
127. Histoire de la Normandie.
128. La littérature du siècle philosophique.
129. La diplomatie française.
130. Les étapes de la mécanique.
131. L'orfèvrerie.
132. La vie au moyen âge.
133. Physiologie du sport.
134. Les techniques de la métallurgie.
135. Les estampes.
136. Le caoutchouc.
137. Histoire de la justice.
138. Les messages de nos sens.
139. Le café.
140. Histoire de la Suisse.
141. L'origine des espèces.
142. La Révolution française.
143. Forêts vierges et bois coloniaux.
144. Histoire de l'Auvergne.
145. La littérature française du Moyen Age.
146. Les races humaines.
147. Histoire de la Bretagne.
148. La population.
149. Histoire de la Provence.
150. Les grands explorateurs.
151. Histoire de la Savoie.
152. La vie des aveugles.
153. L'affiche.
154. Les alcaloïdes et les plantes alcaloïfères.
155. L'unité française.
156. La littérature du siècle romantique.
157. Les Croisades.
158. Le pétrole.
159. La littérature anglaise.
160. Histoire du théâtre.
161. L'occultisme devant la science.
162. Les constitutions de la France.
163. La chimie des êtres vivants.
164. Histoire du travail.
165. Les étapes de l'astronomie.
166. La médecine du travail.
167. Les étapes de la langue française.
168. La numismatique antique.
169. Les avions.
170. La philosophie française.
171. Les climats et l'organisme humain.
172. Les étapes de l'aviation.
173. Les alliages métalliques.
174. La photographie et ses applications.
175. L'électron et son utilisation industrielle.
176. Les noms de lieux.
177. Histoire du ballet.
178. Les régimes alimentaires.
179. L'économie de l'U. R. S. S.
180. Histoire du syndicalisme français.
181. Le moteur vivant.
182. Les grands problèmes de l'économie contemporaine.
183. Histoire de l'U. R. S. S.
184. La physique de la vie.
185. Les civilisations anciennes du Proche-Orient.
186. Histoire de l'Allemagne.
187. L'urbanisme.
188. La psycho-physiologie humaine.
189. L'analyse chimique.
190. Les Jacobins.
191. L'économie française dans le monde.
192. La chasse en plaine et au bois.
193. Le charbon.
194. Le sang.
195. Le droit romain.
196. La technique de la danse.
197. Géographie sociale du monde.
198. Histoire du calcul.
199. Les pêches maritimes.
200. Histoire des postes jusqu'à la révolution.
201. Genèse de la flore terrestre.
202. Les singes anthropoïdes.
203. Le calendrier.
204. Les procédés modernes de construction.
205. La chaleur animale.
206. Histoire des Gaulois.
207. La chimie générale.
208. Les vins de France.
209. La papauté contemporaine.

Suite page 4 de la couverture

Que sais-je ?

Collection dirigée par Paul Angoulvent

Catalogue général (suite)

1 à 209 *Voir les listes en pages 2 et 3*

210. L'intelligence.
211. Jeanne d'Arc.
212. Géographie agricole du monde.
213. Le peuple des termites.
214. Les stations de radiodiffusion.
215. La sélection animale.
216. Les origines de Rome.
217. Séismes et volcans.
218. La psychologie appliquée.
219. La sélection végétale.
220. Le secret des couleurs.
221. Psychoses et névroses.
222. Histoire de l'Autriche.
223. L'économie des Etats-Unis.
224. Les grandes migrations.
225. Les étapes de la logique.
226. Les pays légendaires.
227. La littérature grecque.
228. Histoire du Dauphiné.
229. Les eaux minérales et l'organisme humain.
230. Le soleil et son rayonnement.
231. La vie dans la Grèce classique.
232. Histoire du Canada.
233. La vie dans les eaux douces.
234. Les corps gras.
235. Les noms de personnes.
236. La mort.
237. Les fruits coloniaux.
238. L'éducation physique.
239. L'industrie du gaz.
240. Catalyse et catalyseurs.
241. Histoire des noirs d'Afrique.
242. La vie rurale en France.
243. Electricité, magnétisme.
244. Les mesures physiques.
245. Médicaments et médications.
246. Géographie industrielle du monde.
247. L'Egypte ancienne.
248. Histoire de la Russie des origines à 1917.
249. Le chauffage des habitations.
250. La philosophie antique.
251. Le téléphone.
252. La douleur.
253. L'existentialisme.
254. Histoire du scoutisme.
255. Histoire de l'Alsace.
256. La graphologie.
257. Histoire de la police.
258. Cuirs et peaux.
259. Poudres et explosifs.
260. Histoire des postes depuis la Révolution.
261. La chaleur.
262. Histoire de la Corse.
263. Le piano.
264. Le verre.
265. La seconde guerre mondiale.
266. L'eau.
267. Les instruments à vent.
268. Histoire de la Franche-Comté.
269. Les origines de la bourgeoisie.
270. Vie et mort des mots.
271. Origine des animaux domestiques.
272. Les instruments du quatuor.
273. Histoire du timbre-poste.
274. La publicité.
275. Histoire de l'Espagne.
276. L'orgue.
277. Physionomie et caractère.
278. L'opéra et l'opéra-comique.
279. La civilisation de 1960.
280. La cellule photoélectrique.
281. La statistique.
282. Histoire de la Grande-Bretagne.
283. L'économie de l'Europe centrale germanique.
284. La grande industrie chimique minérale.
285. L'inconscient.
286. Histoire de l'Italie.
287. La physiologie végétale.
288. Le chant choral.
289. Les régimes politiques.

1948 – IMP. PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE. - VENDOME (FRANCE)

ÉDIT
21576